RICARDO G. CURCI

À L'OMBRE DE LA PENSÉE

Quatre façons d'enseigner la littérature

Renato Giaccaglia, professeur

Walter Iannelli, la lucidité critique

Alberto Ramponelli, intelligence affective

Andrés Curci, du lyrisme pur

Ils sont tous là.

Des mots, des mots, des mots…,

jonglerie, chauves-souris

crânes sombres.

RICARDO GUIRALDES

PROLOGUE

Yo

Le besoin de parler et de commenter les auteurs et la littérature en général s'accroît à mesure que la lecture alterne avec l'écriture, toutes deux simultanées et se nourrissant l'une de l'autre. Utilisation d'un modèle et d'un paramètre. On écrit le type de littérature que l'on aime lire, que ce soit à cause du thème ou du style, mais il y a aussi des lectures que l'on aime explorer et aussi critiquer. Le plaisir n'est pas seulement de lire ce que l'on aime, mais de découvrir les erreurs des mêmes auteurs que l'on admire. Parce qu'il arrive un moment, dans l'apprentissage littéraire, où chacun se rend compte qu'il n'y a pas de déception qui fasse décliner l'admiration, mais plutôt l'acceptation tacite que chaque écrivain n'est qu'un homme qui voit parfois plus que les autres hommes, c'est pourquoi il écrit, mais souvent il voit aussi moins qu'eux.

Cela fait donc partie de l'écriture, tout comme la haine et l'amour forment le même cadre dans le récit et la poésie, l'essai et la dramaturgie, même et surtout en anthropologie ou en sciences humanistes. Je veux dire que le thème de la littérature est aussi varié et ambivalent que les ressources dont disposent les écrivains pour le développer. Les instruments ne sont rien d'autre que des techniques, et le talent est aussi éphémère et variable dans son comportement que l'être vivant le plus faible qu'on puisse imaginer. Le moment de l'écriture représente un lien très fort dans le processus créatif, un lien que plus rien ne pourra désormais rompre lorsqu'il aura été réalisé avec le plus grand art. Comment capturer à nouveau ce moment, personne n'est en mesure de le dire avec certitude. Il y a des écrivains professionnels, il y a des écrivains qui écrivent pour le marché, il y a des écrivains qui écrivent exclusivement pour eux-mêmes, et dans toutes ces variantes, il y a de bons, de mauvais et de médiocres écrivains. Le résultat est une bonne ou une mauvaise littérature.

Un grand écrivain et un grand professeur m'ont appris très tôt qu'il n'y a que deux catégories : la bonne ou la mauvaise littérature. C'est une question de temps et de principes pour distinguer les deux pour apprendre à écrire correctement, avec habileté et avec âme. Le style est une question de temps et de pratique, mais avant tout de talent. Vous pouvez apprendre à écrire et même atteindre un certain style qui ressemble à celui de beaucoup d'autres, mais la véritable distinction réside dans la première phrase de toute histoire, roman ou poème. Cette intonation qui nous dit que nous connaissons l'auteur, qui nous permet même d'entrer dans un monde particulier créé par un climat, une musique de langage, un savoir-dire les choses qui définissent des personnages et des situations avec beaucoup ou peu de mots, mais en une manière qu'il pénètre l'intellectualité du lecteur jusqu'à ce qu'il pénètre dans son cœur. Un poème conceptuel peut nous émouvoir autant qu'une prose pleine de musique et d'émotion. Le cru et le froid peuvent mobiliser nos sentiments autant que la page d'une épopée nostalgique et romantique.

L'Odyssée d'Homère, Absalom Absalom de William Faulkner, n'importe quel poème d'Alberto Girri, un roman d'Eduardo Mallea ou David Copperfield de Charles Dickens, pour ne citer que quelques exemples paradigmatiques pour moi, ont en commun la qualité et la compétence, l'efficacité et la sincérité, la profondeur intense d'une recherche fructueuse, qui a trouvé une veine d'or dans l'émotion humaine, en utilisant une technique mûrie avec des erreurs et des triomphes à chaque page qui les a publiés. précédé dans le temps. Si nous parlons de science-fiction, par exemple, il est difficile de créer l'atmosphère crédible qu'exige la spéculation scientifique, et cela ne semble pas être une ressource valable pour saturer le lecteur de données scientifiques pour expliquer ou excuser l'inefficacité de l'auteur dans la création de son histoire. . Je pense que le scénario futuriste n'est qu'un autre scénario pour raconter une histoire d'hommes et de femmes, avec tout ce que cela implique, évidemment, des conflits, des sentiments, du psychisme et des relations interpersonnelles. La mort e et la vie, le mystère de la raison pour laquelle nous sommes dans ce monde, sont toujours les mêmes questions qui n'ont pas encore été résolues. C'est pourquoi j'aime la littérature de Ray Bradbury et de James Ballard, voire celle de Roger Zelazny et de Brian Aldiss avec leur imagerie exagérée qui n'exclut pas la poésie. Parce que la langue est finalement la seule chose qui valide un auteur. Regardons Juan Carlos Onetti, par exemple, où le langage plonge là où l'histoire semble trop fluide pour être réelle.

Il existe des écoles philosophiques qui se basent sur l'interaction de l'homme avec la nature comme base fondamentale, et il ne s'agit pas d'une relation conflictuelle mais presque d'une communion et d'une complicité. Curiosité pour la connaissance, caractéristiques inhabituelles de résistance à certains éléments de l'environnement, tempérament étrange et isolé sont les principales caractéristiques d'un bon personnage littéraire.

II

Il est intéressant de voir à quel point la connaissance peut conduire à un sentiment de toute-puissance. Créer la vie est une tentation trop séduisante pour être évitée, mais les résultats sont toujours partiels, incomplets. Et l’incomplétude de la nature est liée à la monstruosité. Le thème d'un récit classique, comme les multiples variantes du mythe de Prométhée, plus inspiré en réalité par le personnage de Mary Shelley, sont représentatifs des préoccupations qui ont inspiré la littérature en général : l'impossibilité concrète d'aller au-delà de ce qui nous montre le anatomie. Le grand thème constamment répété est la recherche de preuves, non seulement de l'existence de la vie après la mort, mais aussi de ce qui a été vécu et vu

peut toujours être vécu à nouveau. Récupérer le passé, l'enfance comme un lieu où nous étions meilleurs et moins coupables.

La connaissance n'apporte pas toujours une plus grande sagesse, car elle nous plonge parfois dans l'isolement et nous rend tellement sceptiques que retrouver une sensibilité envers ceux qui nous entourent est un travail qui peut devenir impossible. C’est alors que l’auteur doit créer des situations de lieu et de temps, des faits référentiels comme éléments évocateurs et nostalgiques, pas nécessairement orientés vers l’intrigue, mais qui conduisent invariablement à l’émotivité.

Entourés de gens que les personnages ne connaissent pas, une aura d'étrangeté semble les envelopper, augmentée par le sentiment de culpabilité qui surgit alors, ils commencent à croire qu'il peut se manifester de manière organique. Lorsqu'il s'agit de ce type de personnages, le point de vue ne peut être qu'un, mais il se modifie avec d'autres points de vue simultanés qui enrichissent la compréhension de l'intrigue, et le temps dans lequel chacun passe est différent. Les deux récits convergent dans le même temps et dans la même situation, tout comme les indices proposés à contrecœur tout au long du texte.

Lorsqu’il s’agit de récits fantastiques, nous sommes agacés par les descriptions excessives et la rhétorique habituelle à laquelle peut conduire ce type d’histoire si le rythme et le ton ne sont pas maîtrisés. Tout cela dans le seul but que le mystère évoqué atteigne son effet dans la révélation finale.

Je pense qu'il n'y a pas d'histoire fantastique qui résiste à l'épreuve du temps si elle n'a pas le facteur humain de base, c'est-à-dire ; l'imprévisibilité des pensées et des cœurs des hommes. Un automate, par exemple, ne peut pas être créé par amour ou pour prolonger la vie, mais à cause de la haine et pour accélérer la fin de la vie de quelqu'un que nous avons autrefois aimé, et parmi les nombreuses ressources à utiliser, la Première- La voix d’une personne peut prêter de l’ambiguïté à un récit qui prétend être basé sur des événements réels, c’est-à-dire donner un ton apocryphe à une histoire.

Parfois, un climat, une personne rencontrée, un événement qui nous a impressionné, collaborent à la création d'un texte littéraire, et pourtant aucun de ces facteurs n'influence complètement ou ne survit en tant que tel, pas même dans ses fragments minimes. Il se mélange aux autres et se métamorphose. Un nom et certaines caractéristiques de cette personne réelle, l'environnement urbain et son sentiment d'échec envahissant, la dégradation provoquée par les maladies chroniques : tout cela s'unit pour converger dans le caractère et le climat, qui à leur tour se nourrissent mutuellement. Le résultat devrait être la tentative de capturer les sensations et la frustration qui accompagnent l’impossibilité de vraiment connaître quelqu’un, tout ce qu’il nous cache et le ressentiment qu’il crée en nous. Le thème de la lutte contre la maladie, la dichotomie âme-corps,

bien qu'à peine esquissée, grandit avec les personnages et oblige l'auteur à expliquer davantage son histoire, peut-être même indirectement, à travers d'autres personnages ou des rôles trouvés.

Le caractère psycho et socio-pathologique des personnages, hommes ou femmes présentant une certaine inadaptation à leur environnement, peut reposer en partie sur une altération psychique congénitale ou acquise, qui offre une tendance à la violence, ou du moins à une dissociation. avec la société dans laquelle ils vivent. Cet aller-retour de culpabilité et d'agressivité, d'incompréhension et de douleur, génère une force qui à un moment donné doit être libérée. Bien entendu, l’intention n’est pas de créer des antécédents cliniques ou des rapports médicaux, mais de capturer dans la littérature des profils d’hommes et de femmes qui bougent dans une situation et des circonstances particulières.

Les grandes œuvres parlent de culpabilité et de responsabilité, et on se pose la question suivante : s'il n'y a pas de souvenir de l'acte criminel, y a-t-il de la culpabilité ? La mémoire est donc l’axe principal qui fait que les protagonistes jouent un jeu cruel mais non moins vrai et inévitable que tout autre facteur sur lequel les êtres humains n’ont aucun contrôle. L'esprit et le temps semblent conspirer pour attaquer la volonté et la conscience de l'homme, pour l'enfoncer sous la surface, qui n'est rien d'autre qu'une fragile apparence de tranquillité ou de bien-être. La culpabilité est donc un autre thème principal de la littérature, résultat de méditations sur la responsabilité sociale et la sienne, quelles sont les limites des deux, celles que la société impose et celles que l'on s'impose. Le sentiment de culpabilité est inné chez l'être humain, les dommages causés, même s'ils proviennent des circonstances et non directement de ses propres actes, exercent son poids sur la conscience. La logique explique, mais n'allège pas le fardeau. Le temps seul a la vertu de soulager, voire d’annuler cette sensation. L'environnement et les décors doivent entretenir une relation si intime que sans eux, la sensation essentielle ne pourrait jamais être transmise au lecteur.

Un autre thème récurrent dans la littérature est celui de l’association du crime et de la solitude. Différents êtres qui se sentent relégués, ont parfois besoin de soumettre l'autre à leur propre pouvoir, et comme l'impossibilité de créer à partir de rien des êtres à la hauteur de notre propre ignominie n'était pas donnée, nous avons décidé de détruire. Il parle d'un crime et de solitude, d'une douleur et d'une colère extrêmes. La culpabilité n'a plus ici sa place, elle ne participe pas, elle n'a qu'un rapport avec la condition humaine en général et ce qu'elle est capable d'héberger et de produire.

Le cruel et le tordu, même le morbide, doivent toujours être atténués pour constituer une bonne littérature. L'essentiel, je pense, n'est pas de recourir à l'effet mais de faire appel à l'émotivité du lecteur : l'émotionnel doit émerger des mots, de la phrase, de ce qui vient d'être dit de manière correcte. Choc sans provoquer de douleur physique mais plutôt une angoisse existentielle en communion avec ce que ressent le personnage. De

cette manière, lui et le lecteur, et l'auteur et le personnage, forment un triangle d'associations qui ne fait que refléter leur origine commune. La littérature, comme tout art, se charge alors de la refléter, de l'exalter, de créer, lorsque les mérites de l'écrivain le font, une œuvre qui mérite d'exciter et de résister au passage du temps.

Je trouve intéressant d'utiliser un être mythologique - et je parle ici du mythe comme synonyme de symbole, ainsi que dans le sens étudié par Cesare Pavese dans son essai lucide - et de le confronter à un environnement réaliste dans lequel il est habituellement montré. . L'étrange et le fantastique s'accordent avec l'environnement à la fois hostile et paisible de la campagne ou de la jungle, comme dans les récits d'Horacio Quiroga, l'obscurité de la nuit confrontée à la clarté abyssale du jour. Le travail psychologique est essentiel pour donner de l'ambiguïté à une histoire, afin que le fantastique ne soit pas forcé ou arbitraire. Le facteur alternatif est donc nécessaire pour une psyché apparemment dérangée, qui voit des formes étranges et des monstres destructeurs autour d'elle. La mort a des formes différentes, elle se présente, pour chacun, de manière différente, même avec des formes spécifiques, pas seulement des modalités. Pour un personnage comme celui-là, finalement, le combat est une défaite criée dès le début. Son dérèglement progresse parallèlement à sa détérioration physique et à son abandon de soi, tous deux représentés par cette dernière obsession, celle de tuer le monstre qui le dépouille de tous ses biens, jusqu'à finalement lui ôter la vie. La vision pleine d'espoir que l'auteur décide de lui donner à la fin n'est pas une compensation pour ses souffrances ou ses regrets de la vie, mais plutôt un élément de plus de la mort, qui, comme nous l'avons déjà dit, prend une forme concrète, une ressource littéraire qui vise identifier le lecteur avec quelque chose de concret.

La littérature, plus précisément narrative, ne sera efficace que lorsqu'il y aura des personnages, des situations, lorsqu'une histoire précise sera racontée. Il peut y avoir de nombreuses digressions sur la mort, de nombreuses théories philosophiques, mais une seule ligne efficace suffit largement à provoquer un frisson chez le lecteur, une larme ou même un soupçon de chagrin. Une fin ouverte et ambiguë peut permettre diverses interprétations, mais, selon Borges, elle ne permet aucune autre fin possible.

III

La collection suivante de critiques, de commentaires et de notes est une sélection arbitraire qui s'est révélée être une nouveauté. besoin de parler et de dire ce que je pense des auteurs évoqués. La sélection et l'ordre dans lequel ils sont classés sont arbitraires et ne suivent aucun critère autre que le goût personnel et le hasard, ou le déterminisme, dans les lectures. J'ai souvent vécu ces soi-disant coïncidences, ou causalités, où des facteurs aussi cabalistiques que les dates étaient des liens qui unissaient les auteurs et les lectures successives. Ainsi, plus que de l'étrangeté ou de l'inquiétude, j'ai ressenti une sorte de satisfaction tranquille, sachant qu'un certain ordre inconnu était respecté et peu à peu découvert. Il serait intéressant que le lecteur fasse son propre ordre de lecture, sa marche intime, sans logique ni congruence, autre que celle d'affinités électives, faisant sa propre promenade sentimentale, pour enfin préciser que la raison du titre du livre est À L'ombre de jeunes filles en fleurs.

Il manque bien sûr de nombreux auteurs, la grande majorité de ceux que j'ai lus, en particulier ceux qui m'ont le plus influencé en tant qu'écrivain et lecteur. Mais l'objectif de ce livre n'était pas celui-là, puisque cette réalité, celle de parler et de commenter des livres lus il y a si longtemps, a été acceptée comme celle qui accepte qu'on ne puisse pas remonter en mémoire sans subir un échec cuisant. Ce que nous étions lorsque nous les lisions déterminait notre appréciation, et relire de tels textes ne serait plus la même. S'il était temps..., me dis-je souvent, comme quelqu'un qui soupire devant l'énormité des textes qu'il lui reste à lire.

Vivre ou lire, se demande-t-on. L'art ou la vie. Mon intention n'est pas d'élucider ce sujet, mais de le remettre sur la page écrite, et chaque fois que cette question est posée, on se rapproche de la réponse.

Lire, c'est vivre, je pense. Surtout, on apprend à vivre en lisant. Je ne parle pas de la vie pratique, même si la lecture s'étend également à ce plan dans d'innombrables cas, mais d'apprendre à vivre en tant qu'êtres humains qui se découvrent au jour le jour. Se regarder dans un miroir est quelque chose de trompeur, se regarder dans le miroir d'un personnage littéraire revient souvent et presque toujours entre les mains d'un bon auteur à se regarder nous-mêmes. Comment expliquer autrement les larmes qui nous viennent à la lecture, la gorge nouée et la lente reprise des forces qui nous font rester assis longtemps avec le livre dans les mains, fermé sur la dernière page écrite. Un monde dans lequel nous avons vécu, des gens que nous avons connus et peut-être aimés plus que ceux à côté de nous. C'est la réalité des rêves et le fantasme de la réalité.

L'art n'est pas la tour d'ivoire que proclament les esprits pratiques et sceptiques, ce n'est pas le divertissement éphémère de l'été au bord de la mer. L'art est la manière dont quelqu'un voit le monde et le transmet à chacun de ses pairs de la manière la plus fidèle possible, fidèle à sa vision, bien sûr, fidèle à sa vérité, qui n'est probablement pas la vérité de beaucoup d'autres. Mais c'est la vertu principale, peut-être la seule et la plus excellente de l'art. Créer des mondes vus à travers les yeux particuliers

d'un seul homme ou d'une seule femme, un monde unique qui se rassemble et coexiste, qui se bat et survit, qui ne permet pas l'existence des autres tant que le livre est ouvert, mais qui continue d'exister dans la mémoire émotionnelle. du lecteur une fois ce livre fermé.

Lorsque vous ouvrez un livre, un monde, que cela vous plaise ou non, commence à fonctionner. Même fermé, il reste, même détruit, ce monde qu'on n'a jamais imaginé. Il existe dans les multiples mémoires des êtres humains.

Cette merveille s’appelle littérature, et elle ne vient pas de Dieu, mais de l’homme.

COMME UN VIN FRANÇAIS MISE EN CAVE

« Les livres ne changent pas immédiatement le cours des choses, mais ils le changent dans un temps donné. »

Honoré de Balzac

Honoré de Balzac

Cousine Bette (1846)

Balzac a un style qui s'appuie sur certaines caractéristiques constantes de ses romans. C'est eux qui lui donnent ce caractère particulier, aussi indéfinissable et éthéré que l'eau qui s'échappe de nos mains lorsque nous la buvons dans un ruisseau. Balzac est-il naturaliste ou intime, est-il réaliste ou fantastique, est-il un grand écrivain ou un grand imitateur ? Je pense qu'il rassemble toutes ces qualités et en accepte bien d'autres, car il est presque

un caméléon, un artiste vocal. Son ton est toujours similaire, mais les ressources qu'il utilise sont si subtiles que le lecteur se rend à peine compte, le lecteur attentif et studieux bien sûr, de la manière dont l'auteur nous présente non pas les personnages mais nos esprits et nos corps. personnages. Sa manière de raconter a les constantes suivantes : 1) Un style apparemment simple, contemplant certains lieux communs, une certaine rhétorique typique de l'époque, mais dont la fluidité est continue, bouleversante, aussi cinématographique que pourrait l'être Hemingway. 2) Disquis des idées philosophiques, sociales et humaines d'une beauté poétique et une conception à la fois grossière, pathétique et globale de la nature humaine. 3) Une rupture avec la structure conventionnelle du roman, intégrant des sauts soudains dans le temps narratif, dans les points de vue et dans la structure de l'argumentation (voir par exemple dans La Femme de trente ans, comment l'auteur en est à son leur propre personnage et les personnages se rendent au théâtre pour voir une pièce qui présente des parallèles avec leur propre drame). 4) Il y a, avant tout et par-dessus toutes ces qualités, une solidité argumentative incassable.

Si nous appliquons ces points au roman en question, nous voyons comment Cousin Bette atteint des niveaux très élevés dans le roman. Dès le début, on voit que ce roman n'est pas seulement une petite partie du monde dépeint dans La Comédie humaine, il est aussi l'une des deux parties d'un diptyque intitulé Les Pauvres Parents. Par conséquent, tout ce qu'il contient fait partie de quelque chose de plus vaste, où les liens sont inépuisables, où les raisons et les relations ne s'épuisent pas et ne s'épuisent pas uniquement dans ce que l'auteur a inventé, mais laisse plutôt à chacun de nous le faire. associations que notre imagination est capable de créer. Nous recréerons tout comme nous recréons quotidiennement le monde. Nous sommes des personnages mais nous sommes aussi des dieux de notre propre petit monde, qui à son tour fait partie d’un monde plus vaste. Ainsi, chacun d’entre nous peut être la cousine Bette, cette vieille fille pleine de ressentiment et amère dont la vengeance s’étend tout au long d’un roman de 500 pages. Parfois au premier plan, d'autres fois caché depuis des plans secondaires, mais toujours responsable du drame qui touche la famille Hulot. Nous sommes aussi le baron Hulot, un coureur de jupons invétéré, un homme séduisant dont l'obsession manque de grâce pour prendre des teintes tragiques. Nous sommes la baronne Adelina, une solide forteresse de vertu, à qui Balzac a su soustraire toute attitude de piété gratuite pour lui infliger une attitude de sacrifice suprême et d'énorme tolérance. Nous sommes Madame Marneffe, la brillante opportuniste qui profite de l'amour de quatre hommes et leur fait croire que l'enfant qu'elle attend est le sien. Les personnages grandissent tout au long du roman. Hulot vieillit et se dégrade physiquement et moralement, Adelina grandit moralement, Madame Marneffe devient un monstre d'une grande beauté, qui se perdra aussi à la fin dans une allégorie balzacienne appropriée. La cousine Bette se transforme d'une simple vieille fille triste et solitaire en une vengeuse dont la haine semble rayonner en elle. Le fragment du roman où Balzac décrit le changement de Bette après son association avec Valéria Marneffe est l'un

des plus précis et des plus choquants du point de vue de la conception de l'homme et de la femme : "...cette sorte de nonne sanglante, encadrant astucieusement dans des bandes denses qui sèchent, un visage olive dans lequel brillaient des yeux noirs assortis aux cheveux et faisant ressortir cette silhouette inflexible. Lisbeth, comme une vierge de Cranach ou de Van Eyck, ou une vierge byzantine sortie de toile... Elle était un bloc de granit, de basalte ou de porphyre qui marchait." Finalement, Bette dit d'elle-même : "J'ai commencé ma vie comme une chèvre affamée et je l'ai terminée comme une lionne."

La fin réserve un de ces subtils rebondissements balzaciens. La fin semble se profiler et se déclencher continuellement, à plusieurs reprises. Il y a plusieurs fins les unes après les autres au sein de cette intrigue complexe. Quand les méchants semblent avoir payé leur culpabilité, on reprend l'intrigue pour retrouver le baron perdu, et quand il semble que tout va bien finir pour cette famille, une fois de plus le drame ne fait que confirmer son raisonnement incassable, sa logique implacable. La cousine Bette mourra, n'ayant profité que d'une partie de sa vengeance. Elle mourra insatisfaite et pleine de ressentiment, comme elle a vécu toute sa vie, mais le grand paradoxe est que le souvenir que chacun gardera d'elle sera celui d'une vertu et d'une loyauté inébranlables, un masque qu'elle a su bien coudre sur son visage, même dans la mort, pour consolider ses projets de destruction. Il y a aussi une intrigue secondaire à la fin, où la vieille Madame Nourrisson est l'instrument qu'utilise Hulot Jr. pour contrecarrer les plans de Valeria Merneffe. Le poison des tropiques et cette femme semblent constituer une association indirecte, liée à travers les différents plans où évoluent chacun des personnages, mais rien de tout cela n'exclut la logique réaliste des événements. C'est une pincée qui enrichit l'énorme proportion de pierres précieuses qui enrichissent ce roman. Il y a des rubis et des émeraudes, il y a de l'or et de l'argent, mais il y a aussi la texture douce du marbre et la rugosité du granit et du basalte. C'est un roman qui ne laisse tomber à aucun moment l'attention du lecteur. 500 pages de maîtrise. 500 pages d'un monde d'il y a plus de 170 ans, qui semble avoir été écrit exactement aujourd'hui.

La maison du chat joue aux cheveux ta (1830) La Vendetta (1830) Gobseck (1830) Le Bal de Sceaux (1830) Le Colonel Chabert (1832) La Bourse (1832)

Ces histoires ont été écrites à 31 et 33 ans. Si l'on considère le long roman précédent de Balzac (Les Chuanes), il semble avoir trouvé la maturité stylistique plus tôt dans son court récit. Il ne lui faudra qu'un an de plus pour démontrer également ses acquis dans le long roman en 1833 avec Eugénie Grandet, et avec Papa Goriot en 1834. Les récits dont nous discutons

maintenant sont des chefs-d'œuvre dans leur style, et contiennent toute l'habileté narrative, la force critique. et la maturité dans le regard du Balzac adulte. La Maison du chat qui joue au ballon est un texte qui surprend encore les lecteurs d'aujourd'hui. Tant par le sujet que par la manière structurelle d’aborder ses romans, Balzac était presque un caméléon. Il a probablement expérimenté et a ainsi ouvert la voie au roman moderne. Cette histoire s'ouvre sur une description détaillée d'une rue, ce qui n'est pas inhabituel, mais la description de cette rue et du commerce en question fait du lieu le premier protagoniste, accentué par cette particularité présentée dans le titre. C'est un magasin où l'enseigne représente un chat qui joue au ballon, et le lecteur est impliqué dans ce petit mystère urbain jusqu'à ce qu'il le découvre progressivement. À tel point que les véritables protagonistes de l'histoire semblent au début presque secondaires, de simples acteurs qui gagnent l'histoire à mesure qu'ils la font avancer, la prennent de pair avec leurs dialogues et la révèlent petit à petit. Ce n'est rien d'autre que l'histoire d'un commerçant qui doit confier sa bonne volonté à quelqu'un de compétent, et dont le meilleur employé n'est pas apte à épouser sa fille et à faire partie de la famille, du moins à son avis. C'est l'histoire qui s'inscrit dans l'ambition quotidienne habituelle du Paris du XIXe siècle de se faire un nom et un avenir. Mais l'intrigue est de petites mesquineries et de cruautés qui ne sont rien d'autre que le simple fait de survivre dans une société où l'argent est tout et où les petits bourgeois ont besoin de leur succursale comme de l'air qu'ils respirent. Pour cela, ils sacrifieront tout, même leur famille. Parfois seulement, les sentiments coïncident avec les avantages économiques. Dans le Bal de Sceaux, nous nous retrouvons dans l'aristocratie et dans une autre lutte similaire, mais cette fois pour obtenir un bon mariage pour les filles à marier. Gobseck dresse un tableau précis et terrible d’un prêteur sur gages qui fera toujours des bénéfices, peu importe à quel point ceux qui se tournent vers lui croient pouvoir en profiter. La manière dont Balzac décrit ces personnages avares est magistrale, comme il le fait également avec Elías Magus dans d'autres romans, qui, après une apparente pauvreté et une énorme négligence personnelle en matière d'apparence et d'hygiène, possèdent une richesse extrême qu'ils utilisent dans le seul but de prêter à intérêts disproportionnés que leurs clients finissent toujours par accepter, et c'est là le plaisir de toute la question : avoir du pouvoir sur eux est plus important que l'honneur, la richesse et le prestige dans la société : le pouvoir de les couler au fond de la société dès qu’ils deviennent négligents. La vendetta est un texte plus attaché au style romantique, mais sa force réside dans sa brièveté. Une jeune fille riche tombe amoureuse d'un soldat hors-la-loi, qui s'avère être un membre d'une famille qui a assassiné une partie de la sienne. Le couple, inconscient de cette bagarre, se heurte au refus de son père, et cette obstination mènera à une tragédie à la shakespearienne. Cependant, la force de la fin est qu'il n'y a aucun regret : le vieil homme, malgré sa douleur, croira que sa fille n'a pas été tuée par la haine tenace entre les familles mais par le membre de la famille que sa fille a épousé. Colonel Chabert est un texte à peine plus mûr de quelques années, mais les progrès

dans la manière de raconter et la critique acerbe de la société sont évidents. Parce qu'il s'agit d'un texte court, cette critique s'exprime avec subtilité, notamment à travers l'humour et l'ironie. Un colonel, que l'on croit mort, revient après de nombreuses années pour réclamer ses biens : sa femme et ses biens. Il rencontrera d'abord les sceptiques, mais ce qui constituera la barrière définitive n'est pas l'incrédulité en sa personnalité, mais les intérêts particuliers qui se sont formés autour de sa mort, désormais gênants pour tout le monde. Sa femme s'est remariée et tente de le tromper en lui faisant nier son identité pour la laisser tranquille. Cette histoire est une manière d'opposer différentes attitudes : l'honneur moral (dont le militaire est une autre forme d'expression) et le déshonneur des intérêts créés autour de l'argent ; la vie militaire avec toute sa splendeur et sa pauvreté et l'ajournement du devoir envers le soldat récompensé par les honneurs en temps de paix ; la société fondée sur les bons principes et les manœuvres et pièges avalisés par la justice. Le quasi-discours que tient l'avocat à la fin du récit est remarquable en termes d'émotivité et de force. critique. Ce n'est pas moralisateur mais cruellement sincère, avec cette poésie du ridicule et du pathétique qui fait de Balzac un poète de la torsion que l'on retrouve sous les étoffes élégantes d'un costume ou d'une robe mondaine. La bourse est une histoire moins tragique, et peut être considérée comme une histoire de coutumes, dans le sens où elle dépeint un mode de vie d’un secteur de la société. Nous avons ici deux femmes, mère et fille, l'une baronne et veuve d'un militaire, l'autre célibataire, toutes deux appauvries par les changements intervenus après la Restauration, obligées de survivre sans savoir-faire, avec seulement leur glorieux passé familial. et leur délicate éducation bourgeoise. L’histoire est un exemple magistral de la manière dont l’ambiguïté peut être poussée jusqu’aux limites nécessaires sans perdre en vraisemblance. Le point de vue est celui d'un peintre qui s'implique dans les deux et commence à soupçonner les étranges coutumes de ses voisins. Même s'il se voit amoureux de la jeune femme, la preuve presque complète qu'ils lui ont volé son sac d'argent le contraint à accepter comme vraies les accusations que ses amis portent contre ces femmes. Nous avons déjà vu que la tension est ainsi gérée : le mystère qui entoure ces dames et les vicissitudes du point de vue du personnage principal. A cela il faut ajouter l'intention déjà mentionnée de dépeindre certains aspects cachés et honteux de l'époque, et pourquoi pas aussi, l'intention presque de revalorisation des femmes, qui du point de vue masculin, si leurs ressources vitales ne sont pas évidentes et clairement propres , est toujours soupçonné d’arrière-pensées et d’un mode de vie vulgaire et obscène.

Les Chuanes (1829)

Il s'agit d'un roman publié lorsque l'auteur avait 30 ans. On retrouve, d'une part, l'habileté et la fluidité narrative typiques du talent de Balzac, d'autre part, on découvre certains idiomes et une rhétorique typiques de l'époque qui nous révèle la période dans laquelle se trouvait Balzac en l'écrivant : une période de jeunesse où il est encore en passe d'affirmer, même s'il l'a déjà trouvé, son propre style. Mais peut-être devrions-nous être encore moins complaisants, dirons-nous que ce n’est pas une œuvre de maturité, toujours en perspective, bien sûr, par rapport aux hauteurs auxquelles elle atteindra plus tard. Il n'est pas fallacieux de juger une œuvre de jeunesse sur la base de mérites qui ne sont pas encore arrivés et qui éclipseraient plus tard certaines œuvres de jeunesse, il s'agit simplement de reconnaître les sommets littéraires ultérieurs à leur vraie valeur et donc de calibrer le niveau critique avec ceux-ci. niveaux en vue. Si nous devons critiquer une œuvre immature, nous le ferons parce que nous savons que Balzac a obtenu plus tard de plus grands mérites, et nous ne nous préoccupons plus trop de ce petit maillon du chemin. Los Chuanes se déroule dans un environnement et des circonstances politiques antérieurs à la vie de Balzac lui-même. Il s'agit donc d'un roman historique. Il tente de dépeindre la guerre civile après la Révolution française. Nous sommes en 1799 et les Chuan, habitants de la Bretagne, sont en lutte continue contre les républicains pour rétablir le roi et la religion. Au milieu de ce combat se trouvent deux amants qui appartiennent chacun à des camps différents : elle est républicaine et lui est réaliste. Le problème n’est pas l’intrigue elle-même, même si elle est banale pour l’époque. L'auteur parvient à un équilibre approprié entre les épisodes de guerre, les scènes intimes et les données historiques. Le fait est qu’il ne s’agit pas d’un roman de guerre parce que les scènes de bataille sont simplement descriptives et non grossièrement réelles (comme on pourrait s’y attendre de la part de Balzac compte tenu de sa description des environnements et des relations de la société). Il ne s'agit pas non plus d'un roman d'amour, car le développement des personnages n'existe pratiquement pas, il s'agit d'une simple description rhétorique de caractéristiques personnelles, sans que le lecteur puisse non seulement s'identifier, mais même s'attacher aux personnages. Ils sont trop stéréotypés, sans traits contrastés ni profondeur psychologique. Même les personnages secondaires, qui servent habituellement à apaiser les tensions dues à leurs traits humoristiques, souffrent ici des mêmes défauts. Comme nous l’avons mentionné précédemment, il existe des idiomes et des apartés que l’auteur lui-même cite hors de leur contexte, et la subtilité et la perspicacité de ses œuvres majeures brillent par leur absence. Les personnages tombent dans des stéréotypes conformes au roman romantique du XVIIIe siècle. On sait que l’une des influences les plus importantes de Balzac, sur le plan littéraire, fut Walter Scott. On voit ici cette influence, pour moi désastreuse dans le sens de ce que Balzac allait réaliser plus tard. En avançant dans le roman, nous pouvons trouver certains signes d'audace, par exemple l'attitude des femmes en tant que membres actifs de la guerre civile, mais malgré cela, les situations

manquent de force et sont donc victimes de l'invraisemblance qui se cache toujours quand ce sont ces types-là. de romans.

Il est Thème romantique et d'aventure dans lequel s'inscrit ce roman, peu importe à quel point Balzac essaie de l'éviter, il ne correspond pas à son style d'écriture ni à sa vision ou conception de la vie et de la société. Balzac est passé maître dans l'art de décrire avec ironie (et donc avec de légères touches d'humour, totalement absentes dans ce roman) la cruelle réalité du monde civilisé. Son style n'est pas celui des aventures clandestines, mais celui du regard psychologique aiguisé (cent ans avant Freud) sur le comportement humain et les relations entre les hommes. Malgré tous ses efforts, ce roman manque de ces grands mérites.

Cousine Pons (1847)

Ce roman fait partie d'un diptyque intitulé Les Pauvres Parents, toujours au sein de La Comédie Humaine. C'est un complément à Cousin Bette. Si dans ce dernier toute l'intrigue des pièges et des manœuvres est créée et gérée par une seule personne, qui reste presque en arrière-plan pendant une grande partie de l'œuvre, dans El primo Pons, il y a plusieurs personnages chargés de tisser des manœuvres et des pièges pour profiter d’un seul personnage. Si la cousine Bette est la femme dont le ressentiment se transforme en haine, la cousine Pons est presque un enfant dont la naïveté et la confiance font de lui une victime des autres. Après s'être présenté au personnage principal, apparaît le compagnon de Pons, l'Allemand Schmucke, peut-être l'un des personnages les plus attachants et poétiques de Balzac. C'est un musicien encore plus innocent que Pons, dépendant des autres et incapable de se méfier des autres. Ce n'est que lorsqu'il voit de ses propres yeux le mal dont Pons a été victime qu'il se désenchante et se laisse mourir. Ces deux personnages curieux, ridicules au début du roman, naïfs et caricaturaux, rappellent un couple d'hommes littéraires ultérieurs dont le ridicule et l'extravagance les dépasseront, même si leur histoire restera inachevée, je fais référence au Bouvard et Pécuchet de Flaubert. On pourrait même faire des symétries avec d'autres couples cinématographiques comme Laurel et Hardy. Mais les associations ici doivent cesser. Le roman dévie vers une succession de personnages qui ressemble presque à un vaudeville. Des personnages dont le rôle est absolument secondaire dans leur époque d'apparition mais totalement transcendant pour leur action dans le réseau de vicissitudes qui déterminera le destin de Pons. Il y a parfois une liste de références à des livres et à des œuvres, des critiques de la société moins subtiles que dans d'autres romans, qui semblent faire du roman un vaudeville actuel, mais cela n'est

qu'une partie de la présentation du décor. Même Pons disparaît parfois du premier plan pour rencontrer des personnages dont Balzac fait de longs résumés et qui ne réapparaissent plus ensuite. Cependant, tout cela fait partie de l'immense cadre d'échecs de Balzac. Parmi ces références et critiques, nous trouvons peut-être l'une des meilleures dissertations de toute l'œuvre de l'auteur, celle qui fait référence à l'astrologie et à la chiromancie. Balzac est un habitué de ce type d'inclusions essayistiques dans ses textes, l'éloignant du roman d'aventures habituel où ne règnent que les vicissitudes et les aventures des protagonistes. Ainsi, à 47 ans, il devient maître dans l'assemblage presque parfait de la fiction et de la réalité, du récit et de l'essai. Ici, la critique ne vient pas des personnages, mais plutôt de l'auteur qui est presque un personnage narrateur qui apparaît comme un témoin de l'histoire, un chroniqueur, ce que confirme la phrase finale du roman, magnifiquement subtile et hilarante, où il demande au lecteur de pardonner les erreurs du copiste.

Pour en revenir à l'histoire, Pons est un musicien et compositeur médiocre, mais sa collection d'antiquités est évaluée à près d'un million de francs. Il le sait mais il n'apprécie pas sa collection pour l'argent mais pour sa qualité. Les autres non plus ne s'en doutent pas, car il n'a montré à presque personne son musée des antiquités. Ce n'est que lorsque l'un des prêteurs juifs typiques de Balzac, lui-même collectionneur, tombe sur ces chefs-d'œuvre qu'il se rend compte de leur valeur, alors le concierge qui s'occupe des amis y voit l'opportunité de réaliser un profit.

Le cadre ressemble à celui d'un jeu d'échecs. Les personnages qui profitent de la situation de Pons, désormais malade en raison du grand mécontentement provoqué par un malentendu provoqué par son plus proche cousin. Ce qu'il y a de mieux chez Balzac, c'est qu'il laisse agir ses personnages et ne leur assigne jamais de motifs ni ne classe les raisons pour lesquelles ils font ce qu'ils font. Tous ces gens qui veulent profiter de la richesse de Pons sont des hommes et des femmes ordinaires qui se sont comportés honnêtement dans leur vie quotidienne et qui ont leurs idées préconçues sur le bien et le mal. Madame Cibot appartient à ce groupe. Il y a aussi ceux qui agissent en prenant des avantages indirects, sans vouloir voir leur participation à la mort de Pons, comme le médecin. Il y a ces personnages de l'aristocratie qui voient dans le parent malade une opportunité d'obtenir ils n'ont pas peur des moyens pour y parvenir, et leur hypocrisie devient plus évidente à mesure qu'ils obtiennent des profits. Il y a ces parasites, comme les avocats et les notaires, qui agissent entre les parties et savent en profiter. Tous n'agissent que par ambition et méchanceté. Ils ne veulent pas de la mort de Pons, mais cette mort, si elle survient, leur apportera de nombreux bénéfices. Il y a aussi ceux qui tuent sans scrupules, comme Rémonencq, pour une femme et un capital.

Le seul sentiment valable en soi dans le roman est celui qui naît entre Pons et Schmucke. Tous deux sont laids, tous deux ont été rejetés par les femmes et désenchantés par la vie relationnelle. Ils savent que les gens

sont hypocrites et ils ont la seule certitude qu’ils ne pourraient pas vivre les uns sans les autres. Ce sont des amis absolus, et bien que leur amour n'ait pas de caractère sexuel, l'un a choisi l'autre par conviction totale, sans intérêts matériels, uniquement pour la satisfaction de se savoir valorisé et aimé.

La fin du roman est triste en raison de la mort de Pons et de son compagnon, mais l'atmosphère successivement ridicule et triste, drôle et ironique en fait un énorme roman d'humour noir incontournable, digne des meilleures œuvres de ce genre. 19e et 20e siècles.

Mémoires de deux jeunes mariés (1842)

Nous lisons ici un Balzac de 43 ans qui approfondit encore davantage le personnage féminin. La prédilection de Balzac pour l'étude de l'âme des femmes, de tous âges et de toutes classes sociales, est évidente. Il n'a pas peur de fouiller les âmes les plus méchantes ou les plus vertueuses. En tant que grand écrivain, il ne note pas mais étudie. Dans ce cas, en plus de le réaliser à travers une autre forme romanesque, l'épistolaire, il doit non seulement étudier les actes extérieurs de ses protagonistes, mais surtout les réflexions, pensées et sentiments de ces femmes. Ce sont deux jeunes femmes élevées dans un couvent, qui, à leur majorité, sont emmenées dans le monde. L'un se marie par passion, l'autre par commodité. Toutes deux suivront une trajectoire parallèle mais absolument opposée : tandis que l’une avance vers son apogée, l’autre décline de manière irréversible. Le premier se marie sans amour mais cela vient avec le temps et avec les enfants, le second épuise les instances de passion et d'amour exacerbé, risquant tout, obtenant une mort prématurée, également due à des impulsions intempestives. Les grandes réussites de ce roman sont multiples. Premièrement, comme nous l'avons déjà dit, la structure narrative, où les lettres conservent leur vraisemblance dans leurs caractéristiques purement pratiques, mais partagent en même temps un fond commun avec la littérature, sont à la fois des récits et des descriptions, conduisant subtilement le lecteur à travers les vicissitudes de l'intrigue et l'évolution des personnages. Difficile, énorme tâche d'assemblage et d'habileté, de fluidité narrative et de puissance narrative. Ensuite, nous avons les voix des personnages. Il est courant de dire que les personnages de Balzac « vivent », ils sont absolument vivants dans tous les sens, non seulement dans la description qu'en fait l'auteur, mais lorsqu'ils parlent directement. Dans le genre épistolaire, la question de sa propre voix à la première personne est essentielle, et la réussite est encore plus grande. Chacun des deux protagonistes, et même les personnages secondaires présents avec quelques ou plusieurs cartes, ont leurs caractéristiques marquées et

définies. En même temps, les personnages grandissent et le caractère de l'un s'oppose à celui de l'autre non seulement à travers leurs propres mots, mais par contraste, dans un contrepoint qui doit beaucoup à la musique. Le troisième aspect est le thème abordé : les femmes et leur place dans la société. La femme vue comme un objet utilitaire, comme un animal domestique tout au plus, qui doit être éduquée selon les convenances de chaque échelle sociale, se marier et conserver une certaine position au risque de se voir isolée et marquée à jamais. Le cycle du mariage et des enfants est à l'opposé de celui du mariage juste par amour ou même du fait d'être célibataire par choix. Les réflexions de ces deux femmes sur leur propre rôle de femme au sein de l'espèce humaine n'ont rien perdu de leur pertinence. Leurs réflexions confirment l'acuité de la pensée féminine, l'absence de tout utilitarisme qui n'est que fonction d'un but commun, la capacité de manipuler les sentiments des hommes, la lucidité de deviner en elles ce qu'elles ne savent pas elles-mêmes par intuition.

Le contrepoint amour-convenance dans le mariage, qu'une femme doive être mère pour se sentir complète ou qu'elle puisse l'être en développant d'autres parties de sa personnalité, sa passion et son risque comme méthodes de vie contre la sérénité et le calcul à chaque étape de la vie. Il serait intéressant de faire des associations sur ces mêmes aspects avec le travail de Doris Lessing, notamment avec le cycle Martha Quest. Un siècle sépare les réflexions des deux auteurs sur la situation des femmes. Chez Balzac, nous trouvons un ppoint de vue masculin, soulignant une admiration pour la lucidité féminine qui n'épargne pas un regard précis sur ses contradictions. Il laisse de côté l'aspect discriminatoire et péjoratif pour mettre en avant les compétences de survie des femmes au sein d'une société cruelle envers les hommes comme envers les femmes. Le propos n'est pas axé sur l'aspect socio-économique mais sur les caractéristiques individuelles, appuyées par les généralités du genre. Chez Lessing, nous trouvons avant tout un point de vue féminin, qui met l'accent sur l'aspect social de la condition féminine. Il ne parle pas du féminisme mais des conditions dans lesquelles la société actuelle, théoriquement plus libre que dans la rigide loi des apparences de l'époque balzacienne, détermine la position des femmes. La vision de Lessing est à la fois brute et précise à la fois sur la société et sur l'attitude de la femme elle-même. Il existe un aspect psychologique immergé, caché, au sein de l'aspect psychosocial prédominant. Les similitudes entre Balzac et Lessing à cet égard peuvent être vues dans les contradictions de Martha (Martha Quest) sur ses propres désirs, et dans les ambivalences et contrastes entre Luisa et Renata (Mémoires de deux jeunes mariés), presque deux aspects absolument opposés du même femme, que Balzac a décidé de séparer pour montrer ces contradictions de manière plus didactique.

La fin du roman pourrait paraître stéréotypée, voire moralisatrice : ceux qui vivent le plus longtemps sont les plus modérés, et même l'amour doit être mesuré si l'on ne veut pas qu'il nous tue. Mais il existe aussi une morale de justification : la femme qui meurt prématurément de sa propre passion a

vécu plus longtemps en peu de temps que son amie ne le fera dans le futur. Le langage de Balzac, son lyrisme, particulièrement remarquables dans ce roman, compensent tout lieu commun que l'on peut attribuer à cette œuvre. La scène finale, comme dans de nombreuses œuvres de Balzac, constitue un point culminant du roman. C'est à la fois tragique, émouvant et contient toute une philosophie. Dans cette scène, même la réfléchie et maternelle Renata est effrayée par le visage de la mort dans le cadavre de son amie Luisa et demande à voir ses trois enfants, signes indubitables de vie, antidotes à la folie et à la terreur que provoque la mort.

Modesta Mignon (1844) Un premier pas dans la vie (1842) Alberto Savarus (1842)

Ces trois romans montrent des contrastes dans leur valeur et leur résultat. Le premier est un chef-d'œuvre, l'œuvre d'un Balzac de 45 ans dans la pleine maturité de son talent. Les deux autres (sur 43 ans) sont des romans plus courts et de bien moindre valeur. Voyons pourquoi. Modesta Mignon traite de la question des femmes dans la société, comme thème général et sous-jacent. Une jeune femme de province est protégée par sa famille de tout contact avec le monde extérieur et avec les hommes, à la fois pour éviter de nouveaux malheurs que la famille a déjà vécus (économiques et affectifs) et pour protéger la fortune dont elle est l'héritière. Avec cette intrigue, on se retrouve dans une sorte de comédie légère, par moments, mais comme c'est l'habitude chez l'auteur, cette intrigue triviale sert de prétexte à une intrigue compliquée qui se transforme au fil des pages. La même structure accompagne ces changements, brisant les moules traditionnels de l'exposition, du milieu et de la fin. Par exemple, on commence par approfondir l'action, puis les soi-disant résumés apparaissent pour expliquer les événements précédents ou les descriptions des personnages, puis l'action ou la scène principale est reprise (qui n'est pas tout à fait la même non plus), pour ensuite passer à autre chose. aux épisodes précédents et aux changements épistolaires. La scène est finalement rejouée jusqu'au bout et l'action continue. Lorsqu'il semble y avoir un point culminant, à la fois intrigue et émotionnel, dû à la découverte d'une certaine tromperie, l'auteur nous présente un autre nœud à dénouer, un autre conflit que les personnages doivent résoudre. La jeune femme tombe amoureuse d'un poète et lui écrit pour lui déclarer son admiration. Le poète ne daigne pas lui répondre, mais sa secrétaire le fait en se faisant passer pour lui. Dans la seconde partie, lorsque la tromperie a été découverte, les deux prétendants, plus un troisième, doivent s'affronter pour conquérir l'héritier. C'est presque une pièce de théâtre en deux actes,

mais avec la trame et le langage précis, poétique et très stylisé d'un roman. Il est courant de voir un certain conservatisme chez Balzac lorsqu'il parle de la position de la femme dans la société, en la plaçant dans son rôle d'épouse et de mère. Mais les personnages féminins sont peut-être les plus richement développés de l’auteur. Lorsqu'il pénètre dans l'esprit et l'esprit des femmes, il contredit, avec la lucidité, l'acuité et la malice de ces personnages féminins, l'opinion condescendante de l'auteur au sein des dogmes sociaux conventionnels. L’évolution de Modesta est donc à la fois logique et surprenante. Au début du roman, elle n'est presque pas mentionnée, comme personnage secondaire. Il apparaît alors comme un dame timide et ignorante. Puis, avec la lettre, on voit son intelligence et son autodidacte, son audace et la malice qui se dévoile petit à petit. Dans ce qui sera le deuxième volet, elle affiche une apparence qui pourrait rivaliser avec les plus sublimes cocottes, gérant à sa guise les émotions de ses prétendants. Elle est toujours en équilibre entre deux abîmes : la religieuse cloîtrée et celle totalement perdue. Elle semble attirée par les deux, et pourtant elle ne perd jamais son charme entre virginal et picaresque. Les personnages masculins sont sublimement décrits. Le caractère du poète, avec ses contrastes, est d'une étonnante certitude. La chasse finale est une autre découverte et une allégorie évidente de la société : la chasse au cerf est la chasse à l'héritier destiné par plusieurs hommes. Mais Balzac nous amène à nous demander qui obtient qui, tant socialement que personnellement.

Les deux autres romans ont le défaut de présenter des résumés excessivement longs et épuisants. Ce qui fonctionne chez Mignon comme un long roman, devient ici routine et rhétorique. Le langage est mature et fluide, mais plat et structuré, sans compenser ces défauts par des envolées poétiques ou une profondeur émotionnelle ou psychologique. Les intrigues sont également trop complexes pour un court roman, présentant successivement des personnages et des résumés de ceux-ci, prenant un rôle principal qui se dissout ensuite pour laisser la place à un autre. Ce procédé, courant chez Balzac, est une marque de style qui convient à certains romans, plus longs en général, à certaines intrigues et lorsqu'ils sont accompagnés d'un langage plus poétique et réfléchi. Ces deux romans, pourrait-on conjecturer, ne sont qu’une parenthèse d’une année prolifique au sein d’une œuvre déjà trop prolifique. Les irrégularités d'un auteur ne doivent pas être un démérite en soi, mais plutôt une partie d'une personnalité et d'une conception du monde, de « son monde », en l'occurrence La Comédie Humaine. Vu leur valeur particulière, il existe des œuvres essentielles, comme Modesta Mignon, et d'autres qui n'ajoutent pas plus de valeur à un sommet littéraire comme celui-ci.

Les célibataires

Il s'agit d'une série de trois romans écrits à des époques différentes et réunis dans l'édition finale de La Comédie humaine sous forme de trilogie. Tous trois partagent l'axe thématique de personnages dont la célibat, ou plutôt le célibat forcé par cette cause, les a transformés en êtres de nature mesquine, où l'ambition a remplacé l'absence d'amour ou même d'affection des autres, et où même le mal apparaît subrepticement, provoquant des conflits et des tragédies chez ceux qui les entourent. Pierrette (1840) raconte l'histoire d'une orpheline dont les cousins non mariés l'adoptent pour les biens qui correspondent à la jeune fille par héritage, et dont ils pourraient disposer en la soumettant à leur testament, en faisant d'elle une servante et en provoquant sa mort. . Bien que ce ne soit pas délibéré, c'est attendu. L’intérêt n’est pas seulement économique, mais implique aussi l’envie envers la beauté et la bonté de la part de ceux qui en sont privés. Ces éléments intéressants sont en partie affaiblis par le procédé, très courant chez Balzac, qui consiste à commencer par une action et à l'interrompre pour en faire des résumés plus ou moins longs, occupant cette fois près du tiers du roman, ce qui se fait au détriment de tension et compréhension du lecteur. A cela s'ajoute que la personnalité de la vieille fille semble trop stéréotypée même dans son type, manquant du relief et du développement psychologique que l'on a vu, par exemple, chez Cousin Bette. A tout cela, la langue, indispensable pour compenser ces caractéristiques du style balzacien, ne collabore pas, étant superficielle et de niveau moyen, car on ne peut pas parler d'une langue vraiment « mauvaise » chez Balzac. Le traitement est donc plat, sans relief ni profondeur psychologique, même pas psychosociale, comme dans d'autres romans, où même les thèmes communs (le cas de Beatriz) sont renforcés ou renouvelés par un langage élevé, poétique, le cas échéant, philosophique. simplement narratif mais avec des connotations plus intenses. Le deuxième récit, Le Curé de Tours (1832), raconte l'histoire d'un abbé de village victime des mesquineries d'une vieille fille qui veut le discréditer au profit d'une autre, dont il obtiendra de meilleurs revenus. L'histoire est bien racontée, au-delà d'un certain ton explicatif et de peu de développement psychologique, mais c'est une esquisse de ce qu'il traitera plus tard de manière magistrale dans El primo Pons. Le thème est pratiquement similaire, où un homme âgé, célibataire, d'une naïveté confinant à la maladresse, est victime d'une femme ordinaire, mais dont la méchanceté se révèle au fil du temps alors qu'elle est tentée par des ambitions qu'elle ne connaissait pas auparavant. Le troisième récit, La Rabouilleuse (1842), est un long roman qui subit le traitement habituel dans ce type de romans de Balzac : le tournant retentissant d'un récit à l'autre, qui sera ensuite assemblé à la fin. Cependant, ceci La fragmentation, en soi un point particulièrement difficile et en même temps un point fort de Balzac en raison de la manière magistrale avec laquelle il l'a appliquée, joue ici contre lui, car le langage médiumnique n'aide pas à tolérer les longs résumés qui

développent absolument des sujets secondaires qui n’ont aucune importance ni aucun rapport avec le reste. Un cas pertinent où le jeu lui-même apporte du relief est celui de Beatriz, où la longue histoire de la Bretagne forme un climat où les personnages et leur psychologie émergent spontanément. La superficialité du traitement est un autre point négatif, où l'action se déroule sans grands contrastes ni reliefs, creux et pics donnés par les caractéristiques des personnages, en l'occurrence très stéréotypés. Le bon frère et le mauvais frère, la mère qui cède toujours sa volonté au mauvais fils, le vieux célibataire poussé par la beauté et la jeunesse d'une servante qui fait de lui ce qu'elle veut pour obtenir son héritage. Ces sujets, déjà banals, perdent des nuances intéressantes et innovantes s’ils ne sont pas traités de manière attractive. Chez Balzac, lorsque le langage et la pensée s'unissent pour créer une prose intense, révélant les zones sombres de ses personnages, donnant aux actions triviales une intensité sanglante, ils sont capables de survivre au passage du temps. Dans le cas de ces trois récits, ils sont victimes, je pense, d’un auteur trop prolifique, dont les motivations économiques ont souvent pu influencer la profondeur, et donc la qualité, des résultats.

Béatrice (1844)

Écrit entre 39 et 45 ans, Beatriz n'est pas seulement un autre exemple du talent multiple de Balzac pour adapter sa technique romanesque en fonction du thème ou de l'intrigue, mais aussi une preuve évidente de l'habileté stylistique et poétique de l'auteur. Il est divisé en trois parties, les deux premières publiées consécutivement, la troisième parue deux à trois ans plus tard. La différence entre les trois est une indication claire de l'évolution progressive des personnages, qui se manifeste dans le langage et le style adoptés par l'auteur. Si ces changements dans le traitement narratif ou dans le langage sont des changements sans rapport avec l’intrigue et dus à la distance entre le début et la fin de la production du roman, cela n’a pas beaucoup d’intérêt, même si d’une certaine manière le lecteur peut l’intuitionner. En tout cas, ces changements représentent véritablement l'évolution du personnage principal, un adolescent admiré par la beauté et l'intelligence d'une femme de presque vingt ans son aînée, un écrivain qui publie sous un pseudonyme masculin. Cette première partie, intitulée « Les Personnages », est en grande partie une description détaillée des décors et des personnages, et comprend les fragments les plus poétiques de Balzac que j'ai jamais lu. La préciosité des détails n'est jamais lassant car elle est teintée d'une atmosphère romantique dans le meilleur sens du terme, c'est-à-dire non pas sentimentale ou rose, mais sombre et tragique. L'atmosphère

de la Bretagne française est sombre, et ses falaises torrides surplombant la mer déchaînée sont une allégorie subtile mais magnifiquement poétique du drame à venir. Dans la deuxième partie, appelée précisément « Le Drame », il y a une ébauche de tragédie qui ne peut être achevée, et c'est pourquoi le drame reste presque caché de la surface et la tragédie fait partie de l'âme des personnages. Le conflit est l'amour et la jalousie, le réseau de rancunes et de petites vengeances, le combat entre l'intelligence et l'amour, entre le cynisme et les vestiges égoïstes des déceptions passées. Le jeune homme, victime d'un amour romantique, est désormais victime de ses propres pulsions, et devient bourreau. Le langage accompagne le drame, passant subtilement de la description poétique à des dialogues qui ne prétendent pas non plus être réalistes. Il y a des fragments de lettres et de monologues qui ont la beauté du meilleur Shakespeare, et la musique de la langue élève à de grandes hauteurs une intrigue qui n'est pas loin d'être commune, et qui, entre les mains de tout autre auteur, tomberait dangereusement dans le risque. de l'invraisemblable et du ridicule. Ici, l'évolution du jeune homme s'accompagne de l'évolution de l'écrivain, dont la vie semble s'être déroulée à l'opposé des autres : elle a d'abord appris la vie à travers les livres, puis elle a appris par l'expérience. En conséquence, son âme apprend de la douleur et se rachète de plusieurs manières. Dans la troisième partie, le langage est clairement différent. Même si l'atmosphère continue, elle est plus réaliste et directe, et cela est le résultat de ce que les personnages ont vécu : le désenchantement et la douleur d'un amour non partagé. Beatriz révèle son âme endurcie avec des tons ignobles. Elle se venge des hommes qui l'ont abandonnée en entraînant son ancien jeune amant dans l'adultère. Il veut ruiner ce mariage qu'il considère comme heureux. La fin est en quelque sorte heureuse. Le mariage est sauvé, Beatriz retourne auprès de son mari, mais le goût que laisse ce long roman est très similaire à celui on le voit dans la vraie vie quand ils nous racontent des épisodes d'une vie au fil des années. L'apparente incohérence des faits est aussi valable que le traitement utilisé pour les raconter. Technique et contenu se complètent. Le fait est que la similitude tuerait le contraste et que l'effet simplement réaliste ne l'élèverait pas au-dessus de la médiocrité d'autres romans similaires, sans le langage poétique et presque illusoire ou lointain. La mer, protagoniste principal des deux premiers volets, nourrit l'esprit romantique, qui doit nécessairement être réduit à un triste squelette au détriment du réalisme dodu et trivial qui apparaîtra plus tard. Par conséquent, la fin terriblement ordinaire, les grandes tragédies et leur beauté n'ont pas eu lieu. Le romantisme a été vaincu par la cruelle trivialité quotidienne, et ce roman est une traduction exacte, magistrale, étonnante, j'ose dire, entre les mains d'un auteur, conscient ou non, du grand paradoxe du monde et de l'humanité : la dichotomie entre la réalité. et l'apparence, l'illusion et le désenchantement. D'où le génie de Balzac, ce qu'il sous-entend est bien plus que ce qu'il dit, il suffit de savoir lire entre les lignes de son regard apparemment naïf, son ironie et son désenchantement fatal.

Une famille double (1830) La paix du foyer (1830) Madame Firmiani (1832) Étude

d'une femme (1830) Le faux chéri (1841)

Les quatre premières histoires mentionnées ont été publiées entre 31 et 33 ans. Ils partagent tous l'excellence de son écriture, malgré le jeune âge de l'auteur, et comme nous l'avons déjà dit, son talent pour la nouvelle semble avoir mûri plus tôt que pour le roman. Bien sûr, l'écriture est excellente. L'auteur sait jusqu'où il faut le dire. Il est vrai que nous sommes face à une littérature que l’on pourrait qualifier de détaillée, descriptive et réaliste, tout cela typique des caractéristiques littéraires du XIXe siècle. Mais le naturalisme n’est pas encore apparu, et le développement psychologique ancré dans le patrimoine génétique et influencé par l’environnement social n’est pas un dogme comme il le deviendrait chez Zola par exemple. Balzac expérimente et utilise diverses ressources narratives pour ses récits et ses romans. Ses descriptions sont exactes, tant pour donner une idée du décor que pour caractériser physiquement, intellectuellement et émotionnellement un personnage. Même les descriptions de lieux ont plus à voir avec le ton et l'atmosphère que vous souhaitez donner au roman ou à l'histoire, plus que pour une simple raison esthétique. Pour cela, Balzac utilise un langage complexe mais pas difficile, un langage que peu d'auteurs ont atteint, c'est-à-dire être suffisamment clair et visuel, mais sans trop en dire. C'est pourquoi ces nouvelles se distinguent par leur austérité (toujours dans les canons imposés par la littérature fleurie de ce siècle) dans les données et les indices qu'elles offrent au lecteur. Dans les romans, cela n'est pas si visible, surtout lorsqu'il est développé dans des résumés et des histoires parallèles, mais dans ces cas-là, la réussite repose sur d'autres facteurs, l'histoire et la complexité évolutive des personnages, ou la structure générale du texte. exemple. Dans ces récits, la brièveté impose d'autres exigences, que Balzac entend comme du confinement, évitant les points évidents que le lecteur doit ajouter lui-même, pour l'inciter à terminer l'histoire. Il est remarquable que ce facteur, essentiel dans toute bonne histoire, et que les grands conteurs du XXe siècle ont particulièrement mis en valeur, se retrouve déjà chez Balzac. Voyons les histoires. Une famille double raconte l'histoire d'un homme qui entretient deux foyers, celui de son amante, qui est une honnête femme qui conserve une naïveté inhabituelle, et celui de sa femme, réprimée par une éducation religieuse rigide et impitoyable. L'histoire peut être qualifiée de banale à ce stade, mais le traitement de l'auteur est précis et divertissant. L'histoire est pratiquement divisée en deux parties, la première raconte l'histoire de l'amant, gardant dans l'obscurité le passé de l'homme et les raisons pour lesquelles il ne l'a pas épousé. Dans le second, l'histoire de la femme et les

conflits ultérieurs qui conduisent l'homme à chercher l'amour ailleurs sont racontés. Le meilleur de cette histoire est le contraste entre les personnalités féminines, presque une spécialité de Balzac, une structure que nous verrons dans plusieurs romans. La rigidité de l'épouse et la sensibilité exquise de l'amant se mettent en valeur. Et la personnalité de l'homme reçoit alors la sympathie du lecteur, une certaine pitié, presque comme celle qu'on doit ressentir envers un enfant placé dans une situation qu'il ne sait pas résoudre. C'est un autre trait commun chez Balzac, ces personnages masculins qui commencent dès l'enfance et qui, malgré leur croissance, ne parviennent jamais à se débarrasser complètement de ce sentiment devant les femmes. The Peace of Home est un autre exemple de structure complexe dans une nouvelle. Nous avons un salon parisien où plusieurs hommes se réunissent et parlent d'une femme mystérieuse et très belle qui est Elle reste assise sans parler à personne. Il y a les femmes de la société, et l'histoire se développe entre des conversations qui tentent de s'interroger sur l'identité de cette femme. Apparaît alors un militaire connu, à la personnalité austère et irritée. Il y a des paris et des défis d'orgueil parmi les hommes pour la conquête d'une beauté inconnue. On sait enfin que cette femme est l'épouse de ce soldat, et que sur les conseils d'une femme rompue aux subtilités de la société parisienne du XIXe siècle, il lui a été conseillé de se rendre seule à la fête pour se venger des infidélités de son mari. Le couple de protagonistes reste donc presque toujours en arrière-plan et les personnages secondaires qui composent l'intrigue principale tournent autour d'eux. C'est la maîtrise de cette histoire, le paradoxe et les rebondissements qui se succèdent et dans des directions différentes. Le résultat, ou la fin, produit de l'étonnement ou un nouveau regard sur quelque chose de trivial et de commun, tout cela grâce à la complexité de la structure. Chez Madame Firmiani, nous voyons une autre structure presque aussi complexe que l'autre. Cela commence presque comme un essai philosophique, social et psychologique sur « ce que l'on sait » d'une personne spécifique. La compilation de points de vue de différentes personnes et lieux de la société est merveilleuse, ce qui forme finalement une personnalité qui est plus une légende que la réalité. Nous sommes alors prêts à entrer dans l'histoire, aussi ignorant que l'est l'oncle du jeune homme qui tombe amoureux de Firmiani et qui aurait ruiné la fortune de son neveu. L'entretien de l'homme avec la dame, pour demander des explications, ne lui ôte pas certains doutes, mais il le laisse impressionné par la personnalité de la femme. Plus tard, à travers une lettre que le jeune homme lira à l'homme, on apprendra son intégrité morale, toujours plus expérimentée, tombée dans les malheurs moraux ou amoureux, mais donc plus sage et capable à la fois d'abnégation et de cruauté. Deux caractéristiques des personnages féminins de Balzac. Dans A Woman's Study, nous avons une femme du monde qui reçoit une lettre d'amour, mais il s'avère qu'elle lui a été adressée accidentellement (ou peut-être délibérément), alors qu'elle était destinée à quelqu'un d'autre. Cette nouvelle est précisément une étude de la façon dont une femme mariée de la bonne société réagit face à un amant potentiel : d'abord elle fait semblant

de s'indigner, puis elle reçoit l'auteur de la lettre avec une certaine froideur, mais lorsqu'elle commence subtilement à vouloir cède et se donne, l'auteur vient seulement s'excuser de l'erreur. Dans Le Faux chéri, nous retrouvons Balzac, âgé de 42 ans, mature et expérimenté. L'histoire, assez longue, a presque la structure d'un de ses romans, mais la concision augmente l'intensité sans nuire au développement des personnages. En réalité, c’est en eux que repose le meilleur de l’histoire. C'est l'histoire d'un triangle amoureux : le meilleur ami du mari tombe amoureux de la femme. Cet amour doit être caché par fidélité à l'amitié. Mais l'amant sait que la femme peut succomber à sa séduction s'il lui propose, alors il s'invente un amant, qu'il finit par vraiment prendre, sans pour autant consommer la relation. Ce comportement noble et caché est mis en valeur par ce qui est découvert vers la fin, et que l'auteur a gardé caché, non pas parce que ce n'est pas important, mais pour des raisons de technique littéraire : l'intrigue passe par un certain personnage, et seulement par lui. nous verrons les caractéristiques des autres. C'est donc ainsi que nous savons que son ami, le mari, a eu des relations avec sa fausse maîtresse, et doit donc protéger les époux l'un de l'autre, elle de toute infidélité possible, et lui de toute lapsus qui pourrait se faire connaître. mettre en danger le mariage. Comme une sorte d’ange gardien. À travers cette intrigue d'émotions individuelles, nous découvrons les coutumes, les autorisations et les concessions, ou les menaces et possibilités cachées qui caractérisaient chacun des sexes à cette époque. L’homme pouvait se permettre des amants sans perdre sa dignité, et il gagnait des points aux yeux des autres. Au contraire, les femmes ont toujours eu un point faible, la possibilité d'être séduites, et si cette permission leur était accordée, elles devaient se soumettre à un classement dans un autre niveau de la société. Ces histoires sont excellentes, racontées avec une sensibilité à la fois exquise et austère, crue et émotionnelle à la fois.

Les employées (1837) Une autre étude sur les femmes (1842)

Comme d'autres romans de Balzac auxquels nous avons fait référence dans ces commentaires, Les Salariés se situent dans ceux consacrés à la description d'un secteur particulier de la société, d'un espace social précis où l'on retrouve une représentation du comportement humain en général à travers des personnages en particulier. . Le génie de Balzac confère à ce roman une fluidité descriptive et narrative, des personnages bien équilibrés. défini et une intrigue complexe mais limitée par l'utilisation de multiples personnages qui se succèdent, presque comme dans les films collectifs de Robert Altman. Et à l'image de ce réalisateur, qui curieusement nous

rappelle par son œuvre prolifique, son dévouement au cinéma de genre et d'auteur à la fois, et l'attention délibérée à l'anecdote se déroulant dans certains lieux ou occupations spécifiques, la réalisation est variée. Dans l'un comme dans l'autre, les résultats sont magistraux et, dans le cas des Employés, le résultat laisse beaucoup à désirer. Les mérites reconnus de l'efficacité narrative et technique ne sont que de simples artifices ou moyens d'expression qui, chez des auteurs comme Balzac, ne constituent que le début et la base de chacune de leurs œuvres. Ces instruments sont désormais considérés comme allant de soi. Mais ici la fonction ou l'objectif descriptif et critique, même s'il n'est ni pamphlétaire ni idéologique, semble prévaloir sur la fonction littéraire. Et ce n'est pas délibéré, je pense, mais cela contraste plutôt avec la faiblesse émotionnelle des personnages. Comme toujours, Balzac nous les décrit de façon magistrale dans leur apparence physique, jusque dans leurs mœurs et leur psychologie, mais il leur manque ici néanmoins quelque chose qui dégèle les technicités grammaticales dans lesquelles ils semblent enfermés. Les mots dans ce cas ne véhiculent rien d'autre que de la folie et une austérité qui n'entraîne que la monotonie. La froideur ne vient pas des personnages, mais du traitement qu'on leur réserve. Autrement dit, ils sont typiquement humains, cela ne fait aucun doute, mais la description semble limitée à une superficialité qui vise simplement à révéler les comportements sociaux, leurs causes et leurs conséquences. Le pathétique de certains personnages ordinaires, leur échec et leur asservissement par d'autres, comme par exemple dans El primo Pons, une œuvre qui présente à la fois des personnages socio-économiques et humains, où les deux aspects se confondent parfaitement, ne se retrouve pas dans le roman dont nous parlons. avec. plus qu'une simple description qui ne surmonte pas les simples barrières picturales (si l'on parle de peinture de paysage et de talent limité, bien sûr).

Nous trouvons un cas très différent dans Another Woman's Study. Même s'il s'agit d'une œuvre consciemment composée d'anecdotes isolées rassemblées à partir de divers fragments rejetés d'autres romans, le résultat est merveilleux grâce à la réalisation d'un langage d'une poésie narrative intense et d'une vision humaine d'une chaleur et d'une piété extrêmes. C'est le rendez-vous habituel des aristocrates dans un salon parisien, où l'on retrouve plusieurs personnages déjà connus dans d'autres romans. Cette caractéristique est un autre mérite, puisque nous, lecteurs assidus de Balzac, savons quelque chose d'eux, ils sont comme des personnages connus pour lesquels nous voyons clair et éprouvons un certain attachement. Leurs discours ne nous sont pas étrangers, et que nous partagions ou non leurs opinions, nous savons qu'ils s'inscrivent adéquatement dans la connaissance que nous avons d'eux. La conversation porte sur les femmes en général, et trois anecdotes se succèdent où se racontent trois relations. De Marsay raconte la première, une histoire d'infidélité féminine ; Montriveau le second, une histoire de jalousie au dénouement tragique ; Dr Bianchon le troisième, une histoire encore plus tragique et sombre, également sur la jalousie. La particularité de cette nouvelle ou longue histoire est l'extrême émotivité que transmettent les

trois voix discursives. Sans sortir du style balzacien, puisque tous ses personnages, avec de très légères particularités grammaticales, ont presque le même style de l'auteur lorsqu'ils parlent, il y a une émotivité implicite dans la poésie avec laquelle les protagonistes racontent leurs anecdotes. Et cette émotion n’est pas sentimentale, mais pleine de contrôle et de débordement, à la fois. Ceux qui racontent savent qu’ils se trouvent devant un public exigeant et critique, qu’ils doivent cacher certaines choses et être prudents dans ce qu’ils disent. Et cette maîtrise de soi est véhiculée de manière extrêmement efficace par Balzac. Le sentiment d'hommes trompés, même si cette tromperie est réciproque, la vision de la femme comme une entité divine et en même temps pleine d'imperfections et de bassesse, la colère transformée en un sentiment incontrôlable, au point de créer un plan si bien armé comme celui de l'histoire que raconte le Dr Bianchon. Il y a dans ce roman deux plans, le présent, où se fait la rencontre, et un autre plan qui varie dans le temps et dans l'espace selon les histoires racontées, et cette variété, unifiée par un même thème, qui dépasse les différences entre genres ou à partir d'une simple description superficielle des femmes, c'est ce qui fait de cette œuvre l'une des plus belles œuvres courtes de Balzac. Il convient de souligner le discours de Blondet qui, bien qu'il ne raconte aucune histoire particulière, se consacre à décrire ce qu'on appelait alors la femme comme il fout, c'est-à-dire la femme proprement dite. Son discours est sans aucun doute l'un des fragments les plus réussis de toute l'œuvre de Balzac, puisqu'il comprend rra une philosophie à la fois poétique, amère et réaliste de la vie et des femmes. Ici se trouve la pensée balzacienne, dépourvue de toute critique et pleine de pitié totale, tant à l'égard de cette entité inconnue qu'est toute femme que de sa victime volontaire, égoïste et faible, forte et mélancolique, qu'est l'homme.

Une fille d'Ève (1839) Honorine (1843) L'incapacité (1836) Le contrat de mariage (1835) La messe des athées (1836)

Les quatre premières œuvres, des romans courts, et la dernière, une nouvelle, comptent parmi les meilleures de la production de Balzac. Tous ces textes ont l'habileté narrative, l'intuition aiguë d'un regard lucide et critique, mais aussi pieux, sur la société en général, et sur l'individu en particulier, dans un langage non seulement ductile, mais aussi précis à la fois, et habile à utiliser un ton poétique qui n'est pas exempt d'une certaine grossièreté. Mais comme dans les grandes œuvres de Balzac, ce qui n'est pas dit est encore plus important que ce qui est dit, ainsi l'action crée une sorte de gueule de bois par son intensité, une gueule de bois qui se

manifestera dans toute sa signification lorsqu'elle arrivera à la fin. Regardons les exemples.

Dans A Daughter of Eve, nous avons une femme du monde dont l'éducation a été religieuse et sévère. Elle a été mariée par convenance à un homme intelligent et mondain. Elle tombe amoureuse d'un écrivain à la personnalité très particulière, sans scrupules sur tout ce qui est considéré comme à la mode, mais accepté dans le grand monde pour son esprit et son intelligence. Pour elle, c'est sa première infidélité, qui n'est que platonique, pour lui, c'est une conquête dont il peut se vanter d'être une femme de la société. Cependant, il tombe aussi amoureux. La société les encourage dans leur relation, mais condamne ensuite ce qu'elle a encouragé. Lorsqu'il se retrouve en difficulté financière à cause de mauvais investissements, elle décide de l'aider en sollicitant des prêts dans le dos de son mari. Lorsqu'il découvre leur relation, il adopte une attitude pratique : il sauve la situation en exposant les deux amants à une honte mutuelle. Il a empêché tous deux de tomber dans le pire, il a surmonté des problèmes financiers et il a sauvé sa femme de la disgrâce. Mais ce qui a aussi été évité, c'est une relation plus sincère, une vraie passion et « ce qui aurait pu être », aussi valable que ce qui s'est passé, mais désastreux ou sublime selon les points de vue. La froideur et le côté pratique sont donc les lubrifiants qui font fonctionner la société à la mode, tout le reste doit être évité et, s’il ne peut l’être, caché. Il faut souligner la personnalité de l'écrivain, détaillée dans son apparence extérieure comme s'il s'agissait de Balzac lui-même, mais dont les caractéristiques internes englobent toute une espèce contraire à celle du mari trompé. Le mari est pratique, sévère et insensible, habitué à préserver les apparences de ce que la société admet comme valable. L'amant, en revanche, représente les ratés, ceux qui accordent plus d'importance à la sensibilité qu'à l'hypocrisie, mais bien sûr ils ne sont pas capables de survivre aux manœuvres complexes de ceux qui tirent les ficelles des apparences et des intérêts.

Honorina nous raconte l'histoire d'un homme abandonné par sa femme, beaucoup plus jeune que lui. Tout le roman est la recherche et la protection de cette femme, qui reste sous la protection de son mari sans le savoir. Ce qui est curieux, c'est que lorsqu'elle l'apprend, une ambivalence de sentiments la trouble. Elle éprouve de la honte pour ce qu'elle a fait, l'abandonner et avoir l'enfant d'un autre homme, mais elle ressent aussi le besoin de préserver sa liberté, sa volonté avant tout. L'intégrité des hommes n'est pas ici en jeu, puisque la protagoniste est prête à faire tous les sacrifices et tous les pardons pour revenir à ses côtés. Ce qu'exprime ce roman, c'est le besoin pour les femmes de préserver leur individualité, même si cela implique une solitude absolue. Ne pas haïr les hommes ou leurs enfants, ne pas les considérer comme une sorte de moindre mal que chaque femme doit endurer, malgré ses propres besoins et sentiments maternels. Mais une sorte d’individualité qu’il faut protéger à tout prix, sous peine d’être anéantie si elle n’y parvient pas. C'est ce qui arrive finalement à cette femme, elle cède, elle rend son mari heureux, mais très vite elle

meurt. Ce roman présente, curieusement, une similitude avec un court roman de Doris Lessing, Room 19, où ce même vague sentiment de solitude et d'autodestruction est présenté au protagoniste. Je dis curieusement, à cause de la découverte de ce parallélisme chez deux écrivains en apparence si différents, ce qui nous parle et nous confirme, au cas où nous l'oublierions, que la bonne littérature n'est pas une affaire de genres ou d'époques. Même les thèmes et les situations sont pratiquement similaires, mis à part les costumes, l'environnement ou les coutumes.

L'incapacité raconte les aventures d'un juge à qui une femme du monde annonce lui demande de déclarer son mari incapable. On retrouve ici une diversité de types qui font de ce roman un exemple du génie de Balzac. Nous avons le juge, vieux, bon enfant et sévère à la fois, de l'incorruptibilité au-delà de toute évidence. Nous avons la marquise avec toute sa froideur et son despotisme, deux caractéristiques cachées par la beauté et la distinction de la noblesse. Les deux personnages sont les deux points entre lesquels on retrouve le marquis en question, dont les prétendues excentricités ne sont rien d'autre que des actions par lesquelles il tente d'expier et de payer les dettes contractées par son père. Par conséquent, nous arrivons d'abord à une première conclusion, dans laquelle le juge trouve les raisons du marquis justes et se prononce contre la demande de la femme. Mais ensuite, le juge est écarté du dossier pour des raisons puériles et arbitraires, car en réalité la rumeur s'est répandue que cette première sentence serait prononcée. Il triomphe donc, ce qui était plus probable étant donné l'influence et la dépendance de la justice à l'égard des intérêts des plus riches. Ce roman est à la fois un portrait terrible de la société de tous les temps, un regard aigu et aiguisé sur la femme qui a survécu dans une telle société, et une déclaration selon laquelle la noblesse ne s'obtient pas par l'argent, mais par l'honnêteté et le sens de l'honnêteté. humanité.

Le contrat de mariage est un roman encore plus complexe, dans lequel on nous raconte comment un jeune homme riche et célibataire est trompé par une femme et sa fille pour qu'ils l'épousent. Le thème n'est pas si simple : la belle-mère et l'épouse ont une ambivalence de sentiments où triomphent finalement l'ambition et un ressentiment né du contrat de mariage, contrairement aux deux. Le roman peut être divisé en trois sections sans rupture de continuité, la section centrale étant l'axe même du numéro dans lequel gravitent les deux autres. Les manœuvres entre les notaires pour obtenir des avantages pour leurs clients sont le centre vers lequel le lecteur est entraîné comme s'il s'agissait d'une scène d'action vertigineuse, alors qu'en réalité il n'y a que des dialogues, des mouvements détaillés et, surtout, des regards de toutes sortes. , curieux, méchant, provocant ou soulagé. La manière dont Balzac modifie les attitudes et les sentiments en fonction des avantages ou des inconvénients du contrat est merveilleuse. La fin a un ton plus poétique, nécessaire pour nous soustraire à un tel sentiment de froideur pratique, de mesquinerie cachée derrière des manières convenables et des mensonges racontés sous couvert de vérité. Car la fin a pour protagoniste le jeune homme, qui après avoir été victime

des deux femmes, doit partir à la recherche de fortune pour payer ses dettes. Le plus pathétique, c'est que ce jeune homme a toujours su, en réalité, à qui il s'embarquait. Cependant, leur amour l'emportait sur les avantages et la méchanceté, un amour qui apparaissait à tous comme une faiblesse de caractère et une naïveté confinant à la bêtise. Mais ce personnage n'épuise pas ici sa richesse. Au début, nous l'avons vu intelligent, prudent, désireux de fonder une famille selon les canons prévus par la société et la religion. Il n'était pas ambitieux, mais il ne gaspillait pas non plus sa fortune. Son dévouement envers sa fiancée montrait plus d'amour que d'intérêt. Sa ruine consciente le montre comme une âme prête à se sacrifier pour sa femme. Mais comme jusqu'à présent il croyait en sa fidélité, en son amour, il était prêt à sacrifier son argent à leurs adorables caprices. Lorsque le Comte de Marsay, ami inconditionnel, lui raconte la vérité, les pièges et l'infidélité dont il a été victime, on retrouve un protagoniste vaincu, confronté à sa propre naïveté, comme si son bon sentiment était un ennemi qu'il a vaincu parce qu'il l'a toujours porté sans le considérer comme un ennemi. Ce roman est impitoyable, sa critique dure, d'une grande portée poétique et narrative.

La messe des athées est une nouvelle qui raconte comment un chirurgien, non croyant, demande et assiste à la messe en l'honneur d'un mendiant qui l'a aidé au début de sa carrière. Cette histoire est un exemple de la maîtrise de Balzac de la nouvelle. Dans un espace court, il détermine la situation, l'histoire et le résultat, le tout avec un langage précis et élégant, où la métaphore n'est jamais trop grossière car adéquatement proportionnée à ce qu'elle souhaite mettre en évidence. Dans cette histoire, comme dans les romans, la fin est énergique, sans condescendance envers une fin heureuse, mais pas non plus fantaisiste et triste. C'est une fin naturelle, où il n'y a pas eu de place pour une autre, soulignée, confirmée, façonnée peut-être par le langage, qui atteint les niveaux émotionnels précis et appropriés pour confirmer sa force et son caractère inévitable.

Ces romans sont une grande étude de la société humaine, contenant des pensées lucides et amères sur le mariage, l'ambition excessive, l'hypocrisie, les intérêts particuliers, la corruption et surtout la cruelle réalité de la nature humaine. Balzac n'est condescendant ni envers les hommes ni envers les femmes. res, trouver des stéréotypes qui ne manquent pas de contenir des caractéristiques ambiguës. De grandes études qui restent ce qu'elles sont, des romans, des œuvres de fiction dont la réalité est plus proche et plus claire que ce qui nous entoure. C'est, me semble-t-il, l'une des fonctions fondamentales, essentielles, sinon la plus importante, de la grande littérature.

Quelques commentaires sur l'immensité d'une œuvre

Lire huit volumes du cycle de la Comédie humaine, selon les différentes éditions existantes, signifie lire, par exemple, près d'un millier de pages de chaque volume en doubles colonnes, soit environ huit mille pages et le double si l'on considère un standard actuel. format. 16 000 pages qui dressent une fresque encore incomplète d'un demi-siècle de vie française. Le but de Balzac était de recréer un monde, d'analyser les attitudes et les psychologismes, les sentiments, les règles, les coutumes, tout ce qui détermine les mouvements de la société humaine dans tous les domaines possibles. L'immensité de cet objectif est trop vaste, presque impossible si l'auteur ne fixe pas de limites à sa prétention. Le problème est que plus on écrit sur un monde, au lieu de rétrécir à cause de la satiété ou de l'achèvement, il s'étend, car la connaissance au lieu de satisfaire donne plus de faim de connaissance, et les personnages ne sont jamais isolés, mais certains nous emmènent dans le monde. connaissance des autres. Ainsi les lieux et les personnages se multiplient jusqu'à devenir innombrables et les situations terriblement complexes et difficiles à rendre. Il n'y a pas de meilleure méthodologie que le roman, je pense, car les essais et les études sont trop abstraits et froids, encore plus limités qu'un cycle de romans. Mais même ainsi, pour un seul auteur, la seule façon peut-être de transcrire une vision de ce monde, car la voix de plusieurs auteurs annulerait l'efficacité et la particularité d'une voix particulière, accordées par la vraisemblance d'une logique déterminée, la tâche est improbable. Les résultats deviendront donc irréguliers. Après en avoir lu une grande partie, j'en suis venu à trouver une répétition et une similitude regrettables dans les romans de Balzac. Cette similitude n'est pas spécifique à l'intrigue, même si le thème requiert certains schémas littéraires préalablement déterminés, -comme la lutte pour les héritages ou les triangles amoureux-, puisque les intrigues sont très bien développées et les personnages sont encore pour le moins intéressants, et bien sûr extrêmement bien marqué et décrit. La similitude qui appauvrit surtout l’ensemble réside dans le ton et les ressources. Nous avons déjà souligné précédemment que Balzac avait la capacité de changer de registre avec une grande aisance, tant dans la voix des personnages que dans le point de vue. Les ressources narratives sont également très variées : la première ou la troisième personne, la chronique, l'intervention de l'auteur, les récits d'une rencontre, les intrigues dans les intrigues. Cependant, il arrive un moment où les personnages perdent leur luminosité et leur contraste à cause du ton moyen et répété. Il faut noter que par rapport à d'autres auteurs, Balzac continue d'être un maître même dans ses œuvres les moins marquantes, mais par rapport à lui-même, ce qui est inévitable en raison de l'ampleur de son œuvre, on retrouve un épuisement masqué par une fluidité narrative, une sorte d'effort forcé pour continuer quelque chose qui n'avait pas nécessairement besoin d'être continué. C'est, pour le dire de manière plus graphique, comme un grand bâtiment ou un grand hôtel ancien, où l'on peut trouver des chambres magnifiques et

grandes, pleines d'une splendeur ancienne et magistrale, mais d'autres plus petites et moins chères, plus isolées et avec une certaine saleté. Visiter ces derniers nous ennuie, nous déprime, mais nous sommes consolés d'avoir visité les meilleurs peu de temps auparavant. Le roman historique était un intérêt particulier de l'auteur, mais ses réalisations sont celles qui ont subi le plus de détérioration et de ternissement au fil du temps. Les romans de personnages sont les plus réussis, et pourtant il y a certains emblèmes ou repères dans toute son œuvre qui annulent les intentions de répétition dans le reste. La généralité de l'œuvre complète pourrait se situer dans ces deux groupes. Des romans comme La Peau d'Onagre, Eugène Grandet, Cousin Pons et la prodigieuse Cousine Bette, la magistrale Beatriz, peut-être le plus réussi tant par l'intrigue que par le langage littéraire exquis, L'Enquête sur l'Absolu, ou César Birotteau, qui bien qu'étant au sein du groupe de romans dédiés au domaine socio-économique, c'est sans aucun doute le plus récupérable et le plus réussi de ce type. Et tout cela grâce au fait que Balzac n'oublie pas de sauver l'intimité psychique et sentimentale des personnages au sein d'un environnement social froid. C'est ce contraste qui détermine la plus grande réussite de l'œuvre de Balza, l'intime dans le général, le geste humain et le visage mesquin ou soumis, adorable ou haineux, pieux et noble, en tant qu'entité représentative, sauvegardant ce qui est vraiment remarquable et durable. . Pas les vicissitudes et les mesquines manœuvres du pouvoir, le dl'inerence et la recherche d'une position dans la société - des personnages comme Elias Magus, par exemple, le plus grand représentant, le portrait magistral réalisé par Balzac - mais les actes sublimes cachés derrière les portes, les relations dénuées de tout intérêt autre que le sentiment et la bonne volonté, - comme dans Beatriz ou El primo Pons-, ou le fait même de la mort, manifesté comme un autre fait, au-dessus duquel d'autres continuent de vivre, oubliant les morts et recréant les mêmes comportements qui les ont menés à leur terme, rien d'autre que le prochain tournant ne leur appartiendra, et au fond, peu importe à quel point l'éblouissement des choses passagères les distrait, ils le savent consciemment.

Disons que le meilleur de Balzac réside dans sa perception et sa transmission intelligente du monde qu'il a décidé de capturer sous forme écrite, et pas seulement, ni nécessairement, dans sa capacité photographique ou picturale. Deux exemples magistraux de ce que nous venons de dire sont ces deux courts textes : Le Contrat de Mariage et l'Incapacitation. La réussite n'est pas d'accorder un roman pour chaque genre de commerce, comme dans César Birotteau ou La Maison du chat qui joue, français ou étranger, comme dans Les Chuanes ou Les Paysans, genre artistique, comme dans L'Œuvre d'art inconnue. ou L'élixir de longue vie, mais en donnant vie à chaque roman, quel qu'en soit le thème ou le décor. Pour cela, le langage est essentiel, et c'est pourquoi Beatriz remporte la palme en termes de poésie du langage. Les discussions philosophiques ne sont pas placées là comme de longs monologues ou interruptions dans l'action, mais comme des moments naturels de détente dans l'intrigue, de pensées de haute philosophie psychosociale qui surgissent et s'insèrent

spontanément depuis et dans l'esprit des personnages. . Ce sont ces discussions qui donnent de la profondeur aux protagonistes, car en l'absence d'une analyse psycho-clinique adéquate, la philosophie sociale se mêle aux sentiments et à la vision particuliers de chaque personnage. Les personnages les plus aboutis de Balzac sont avant tout des femmes : voir par exemple Cousin Bette, Une autre étude chez la femme, L'incapacité, Béatrice, Mémoires de deux jeunes mariés, La Femme de trente ans, mais il y a aussi des personnages masculins sublimement capturés : Gobseck, César. Birotteau, cousin Pons.

Revenant aux œuvres que nous devons voir aujourd'hui, The Village Priest est un exemple des lacunes que nous avons mentionnées précédemment. Balzac transmet l'histoire d'une manière qui n'a pas toujours toléré le passage du temps. Son langage dans ce type de drames historiques est excessivement attaché à la réalité et à l'immédiateté du temps qu'il tente de capter, c'est pourquoi la réalité a tendance à saturer et à couler l'œuvre en elle-même, qui est littéraire et non un manuel d'histoire. Quelque chose de similaire se produit dans The Village Priest, il y a une diversité d'intrigues qui semblent créer un mystère qui tient le lecteur en suspens pendant de longues pages, mais ce mystère devient prévisible et pas du tout original. La réalité, une fois de plus, sature par son manque d'originalité, et le langage, discret mais médiocre, tend à remplir son rôle de simple chroniqueur, sans ambition littéraire. Le fantastique chez Balzac a ses hauts et ses bas, mais dans les meilleures de ses œuvres il constitue une sorte de renouvellement du style et du langage. La particularité des intrigues de Balzac réside dans leur curieux mélange de multiples intrigues savamment liées, dans l'ambivalence des personnages, et cette même habileté littéraire intelligente est appliquée dans les intrigues de ses textes fantastiques. Le surnaturel n'est pas dans la réalité, mais dans l'interprétation multiple d'événements simples et quotidiens, dans la fatalité, dans le destin auquel les personnages ne peuvent échapper. Dans Melmoth Réconcilié, nous avons un texte mineur dans l'ensemble de son œuvre, mais il apporte une vision différente, un complément, presque une vision d'une quatrième dimension au sein de la Bourse et de la maison Nucingen, deux archétypes réalistes et durs, étroitement liés à les éléments réels et naturalistes de l'œuvre balzacienne. Une Passion dans le Désert est un petit bijou qu'il faut inclure dans ses textes courts, où l'on retrouve de nombreux chefs-d'œuvre, une histoire fantastique, réaliste et poétique de la relation entre un homme et une panthère, qui sert de motif à un récit poétique. vision et philosophie de la nature humaine en général.

Nous pouvons parvenir à cette conclusion, certes arbitraire et soumise à une opinion fondée sur des goûts particuliers, sans cesser d'être une tentative de critique impartiale, bien que infructueuse, qui se fixe comme objectif et utilise comme instrument une analyse détaillée et une vision qu'elle veut être lucide, qu'une grande partie des œuvres qui composent cette grande saga de la société sont des répétitions de quelques romans et histoires qui s'imposent comme des chefs-d'œuvre. Le meilleur de l'œuvre

de Balzac sont les textes où il décortique la société de son temps, ou de celle immédiatement précédente. Comme tout travail visant à couvrir un monde entier, il est intrinsèquement voué à l'échec. La seule chose qui est complète est le monde que l'on tente de capturer, et même celui-ci est en train de changer. L'intention de l'auteur se traduit par une tentative systématisée de description de la société basée sur un certain schématisme qui cherche à la classer en genres, en segments, en personnages paradigmatiques. Tout ce plan est certes essentiel, mais il est voué à être incomplet. On retrouve donc deux types de pannes. Premièrement, l'épuisement des histoires. De nombreux romans et nouvelles reprennent une intrigue ancrée dans la rhétorique même de la réalité. Quel que soit le milieu ou la classe sociale que l'auteur a choisi pour tel ou tel roman, les comportements des hommes et des femmes se limitent à quelques attitudes et actions supplémentaires. Cela nous amène à considérer que la profondeur psychologique du texte est sérieusement menacée, tout comme la simple description extérieure des personnages. Cela conduit donc à ce que le langage, l'autre point d'échec, soit limité, ou s'auto-limite par son propre épuisement, à la fois par les histoires comme source de nourriture et par le métier qui mène presque automatiquement à l'écriture. Ainsi, la poésie du langage, qui enrichit l'œuvre et a le devoir de compenser les défauts, comme celui de l'histoire elle-même, est absente et devient une simple énumération de descriptions, de commentaires et de rhétorique. La philosophie de Balzac, lorsqu'elle n'est pas profonde ou correctement insérée dans l'intrigue, devient abstraite et superficielle. Pour cette raison, et dans un domaine à part, leurs articles journalistiques tombent dans le même défaut : ils sont saturés de réalité. Même si leurs opinions tendent à être impartiales ou à reconnaître leur statut de simples opinions personnelles, le langage est trop ancré dans un simplisme quasi journalistique qui maintient l'analyse superficielle. Il est vrai qu'il n'y a pas de coups bas et que le bon goût prédomine, que l'observation est lucide et pointue, analytique, mais elle manque de profondeur émotionnelle. Le regard de Balzac se distingue par sa pénétration dans les fissures de la société, par l'acuité avec laquelle il coupe les voiles des coutumes. L'ironie et la poésie sont deux armes que Balzac a utilisées magistralement dans ses meilleurs textes. Des œuvres comme Eugénia Grandet, Béatrice, La Peau d'Onagre, L'Enquête sur l'Absolu, Cousin Bette, César Birotteau, sont des points clés qui représentent les tendances et les genres, sous lesquels se cache toute une série d'œuvres qui ne font que répéter avec certaines variations de l'idée originale. Certaines avec plus ou moins de succès, mais limitant sans doute le nombre de très bonnes œuvres à cinquante pour cent de moins, étant contemplatives et généreuses. L'ampleur des plus grandes œuvres réside à la fois dans l'excellence du langage et dans l'histoire racontée, gammes parmi lesquelles on peut situer divers instruments que tout auteur doit posséder, une vision lucide, une capacité de critique, un bon goût pour savoir donner la subtilité de son travail, le regard, l'habileté de l'ironie, qui à son tour requiert une certaine angoisse existentielle et une maturité avec laquelle on est déjà né, tout cela mêlé à l'habileté littéraire.

Patricia Highsmith

La Maison Noire (1981)

Alors que dans Once, qui regroupe des histoires écrites entre 24 et 69 ans, il explore principalement l'univers psychologique des personnages, sans se demander pourquoi ils agissent de cette manière mais simplement en montrant ces actions, dans The Black House, qui couvre des histoires de de 57 à 60 ans, explore les relations entre les personnes, la famille, les amis, les parents et les enfants. Le résultat est une étude psychosociale des comportements avec la maîtrise d'un grand narrateur, qui ne fait que montrer assez : les actions, les dialogues et les légères références aux pensées et aux sentiments de ces protagonistes. Les intrigues ne sont pas fantastiques, elles ne le semblent que par moments parce que le langage et la trame de l'histoire révèlent des fissures où réside clairement le mystère, sans que cette clarté dilue l'incertitude, l'inconnu, le sentiment que quelque chose d'autre passe. . Tout n’est pas ce qu’il paraît, et encore moins les gens. Et surtout les gens que nous pensons connaître. Les personnages de ces histoires sont des individus ordinaires, absolument banals, ils sont même bons et simples envers leurs voisins ou amis. Mais même ceux qui ont les meilleures intentions peuvent provoquer des tragédies et produire la douleur la plus intense dans l’âme des autres. Dans It Was Not One of Ours, un groupe d'amis isole l'un d'eux parce qu'il tombe dans la médiocrité et la dépression, mais ces problèmes sont la cause et la conséquence de ces amis « compréhensifs ». Dans Sous le regard d'un ange sombre, le protagoniste est victime d'une arnaque, mais sans qu'il le veuille, du moins consciemment, ses agresseurs tombent les uns après les autres. Dans le rêve de l Emma C la présence d'une jeune femme parmi l'équipage masculin d'un bateau de pêche provoque une lutte presque tribale et sans merci entre les instincts sexuels masculins. Dans Avoir des personnes âgées à la maison, il y a une autre guerre plus tordue, et apparemment plus civilisée, mais non moins sanglante : deux couples, l'un vieux et l'autre jeune, se battent pour faire survivre leur ego, jusqu'à ce que cela devienne presque un combat pour la survie en milieu urbain. société actuelle. Dans Je méprise ton mode de vie, le fossé générationnel entre père et fils est plus qu'une différence sociale, car les sentiments sont impliqués, et la haine peut être proportionnellement intense à l'amour. Dans Where You Go, l'épouse d'un diplomate brise la routine de son mariage avec un plan raté, mais cela révèle une guerre entre mari et femme qui vient seulement d'être déclarée. Dans Ending Everything, un jeune homme avec deux copines décide d'en

finir avec elles deux, les opposant l'une à l'autre. Enfin, dans La Maison Noire, ce lieu sert de prétexte à une allégorie déjà explicite des recoins sombres de l'être humain. Ainsi, ces histoires, magistralement écrites en elles-mêmes, parfaites dans leur forme et leur résultat, intemporelles tant dans ce qu'elles disent que dans les sens qui sous-tendent leurs lignes, parlent de la nature humaine, mesquine, compétitive, méfiante, égoïste. Le cerf-volant est peut-être l'histoire la plus poétique, bien que terrible dans sa fin, et pourtant elle ne s'écarte pas des mêmes chemins. Dans cette histoire, un garçon, au milieu des disputes de ses parents après la mort de sa sœur, décide de fabriquer un très grand cerf-volant avec le nom de sa sœur. Il prend le cerf-volant, le cerf-volant le soulève dans les airs et l'écrase contre un arbre. Le garçon a rejoint sa sœur, c'est vrai, mais : la sœur l'a-t-elle guidé pour le conduire vers le ciel ou pour l'entraîner avec elle ? C'est l'ambivalence des sentiments humains et des facteurs liés à ces sentiments, telle est l'ambiguïté que Patricia Highsmith a entrepris d'explorer sans appréhension ni préjugés, uniquement avec le bon goût et l'excellence de son récit.

Crimes bestiaux (1975)

Cet ensemble d'histoires de l'écrivain nord-américain a été publié à l'âge de 54 ans. Il démontre une auteure maîtrisant parfaitement son métier, tant dans la technique et les ressources narratives que dans la maturité du point de vue et du traitement de l'histoire racontée. On pourrait parler d'une limite à ces histoires, fixée à l'avance par la nécessité de s'ajuster à certains paramètres : elles doivent inclure des animaux et des faits horribles qui leur sont liés. Partant de cette base, et en respectant ces limites, nous ne trouvons aucune lacune pouvant être attribuée à ces limitations thématiques. De plus, le talent de l'auteur dépasse les niveaux d'intensité et de qualité attendus communs à ce type de récit typé. Ceux qui écrivent savent que l’inspiration ne peut pas s’adapter aux modèles antérieurs, aux pressions extérieures du thème et du style, du moins lorsqu’on entend écrire avec qualité. Pour cela, la seule chose viable est une écriture guidée par ses propres paramètres, ses propres forces, lorsque l'auteur recherche au plus profond de son personnage. Quand tout cela s’accorde avec la maturité narrative et stylistique, alors de grandes œuvres émergent.

Ces histoires montrent donc un résultat qui dépasse les limites originales et les rassemble dans une collection sélectionnée d'histoires où, simplement et par hasard, le thème commun est les animaux. C’est donc le résultat que toute collection thématique doit rechercher, non pas une justification ou une valorisation par le but initial, mais par le résultat individuel de chacun, où

chaque histoire a de la valeur en elle-même et l'étonnement se renouvelle dans chaque nouvelle. histoire lue.

Ces histoires de Highsmith nous parlent d'animaux étroitement liés aux humains. Il s'agit pour la plupart d'histoires tragiques, dans lesquelles les animaux sont des bourreaux de leurs propriétaires, mais aussi des victimes de leur part. Le point de vue est parfois placé sur l'animal lui-même, contrairement à un conte pour enfants, ni artificiel ni condescendant. L'animal pense avec certaines considérations davantage axées sur l'instinct et la logique du bon sens que sur un raisonnement naïf. Ces animaux ne sont pas innocents, ils savent qu'ils doivent survivre, et même la vengeance n'est pas perçue avec des préjugés ou un sentiment de haine exacerbé, mais seulement comme un fait fourni par les circonstances. L'ambiguïté prévaut dans le domaine des motivations. Nous nous demandons : ces animaux agissent-ils par vengeance et par ressentiment, sont-ils stupides, sont-ils méchants, sont-ils cruels juste pour le plaisir ? L'éléphant de la première histoire tue son dresseur pour mauvais traitements, mais elle meurt en rêvant de son premier dresseur, le seul qui l'ait comprise. Un chien tue l'ami de son propriétaire décédé simplement parce qu'il lui a arraché le dispositif contre l'asthme de son propriétaire, et il ne le fait pas par haine mais par amour. légitime défense Un cochon tue son propriétaire parce que celui-ci essaie de l'empêcher de manger les truffes avec lesquelles il veut gagner un prix. Comme ceux-ci, nous pouvons citer plusieurs exemples. Les animaux de Highsmith ne cessent jamais d'être des animaux, leur raisonnement est limité, ils agissent par instinct et ils ne cessent d'être cruels envers ceux qui le sont envers eux. Mais en même temps, tout cela reste une allégorie du comportement humain. Les hommes et les femmes de ces histoires se comportent avec une bestialité supérieure à celle d'un animal, leur incompréhension et leur étroitesse d'esprit sont également supérieures à celles de n'importe quel animal.

Il y a des histoires où les animaux sont des personnages secondaires dans le sens où ils ne sont que des instruments qui agissent autour des hommes, et ils nous montrent, par contraste, les différences et les similitudes entre les deux, comme une relation à double sens, une identification commune. .aux deux. Par exemple, les hamsters sont l'instrument qu'un garçon utilise pour le combat générationnel habituel avec son père. La relation dure entre père et fils, dominateur-dominé, même si elle n'inclut pas de violence physique ou psychologique, est poussée à des limites violentes par la présence de ces hamsters, dont l'image naïve contraste avec leur comportement meurtrier ultérieur. Un autre exemple est le cheval qu'un petit-fils veut utiliser pour provoquer la mort de sa grand-mère, dont il veut hériter de la ferme. Le plan tourne mal et il meurt, mais la prétendue fin heureuse pour la grand-mère n'apparaît que lorsqu'elle découvre le véritable objectif de celui qu'elle aimait. Certaines poules, maltraitées par le système mécaniste moderne, participent à la mort de l'agriculteur, mais en même temps elles sont un instrument indirect de la femme, qui en profite pour se débarrasser de son mari.

Ces animaux sont-ils vengeurs, sont-ils des victimes, se comportent-ils mieux ou moins bien que les humains, perçoivent-ils leurs véritables objectifs ou sentiments, et étant des animaux en relation étroite avec la société humaine, sont-ils peut-être aussi coupables que nous ?

Je crois que ces histoires impliquent toutes ces alternatives et toutes celles que tout lecteur attentif peut envisager. Parce que la bonne littérature n'est pas au service d'un objectif moralisateur, mais plutôt d'un projet sans objectifs, le paradoxe en vaut la peine. L'objectif de la littérature est de raconter et de penser ce qui est raconté. Vient ensuite le reste, la jouissance d'abord, et ensuite et inévitablement, les réflexions multiples et successives sur la condition humaine en général.

Le talentueux M. Ripley (1955)

Highsmith a publié ce premier roman avec le personnage de Thomas Ripley à l'âge de 34 ans. Il reste, plus de 50 ans après sa parution, l'un des meilleurs romans écrits de tout le XXe siècle. Les facteurs en sont multiples : son écriture, ses connotations sociales, ses caractéristiques psychologiques. Comme il le fera plus tard dans That Sweet Evil, le point de vue unique est le facteur prédominant dans la force motrice et motrice de ce roman. La pathologie psychopathique de ce personnage est évidente, mais le point de vue choisi par l'auteur, en tant que narrateur omniscient limité, génère une ambiguïté qui s'enracine chez le lecteur, et celui-ci pense et ressent finalement, s'identifiant au protagoniste. Qu'il s'agisse d'un meurtrier ou d'un saint est arbitraire et, dans une certaine mesure, sans importance. Cela n'a d'importance que pour le passage de l'intrigue, pour la linéarité de l'intrigue, mais pas pour l'engagement que l'auteur oblige le lecteur à prendre. On est saisi par le langage exact, élégant mais précis, austère mais avec une poétique de l'étrange et du morbide dans le cadre du quotidien. Les personnages de Highsmith ne se distinguent pas par leur folie évidente ni par leurs gestes ou actions bizarres. Ce sont des personnages communs et ordinaires dans l'esprit desquels on entre peu à peu. Son langage est normal à première vue, sa relation avec les autres est apparemment normale. Ensuite, vos pensées ne s'écartent pas de l'habituelle, mais on découvre de petites incohérences, qui, parce qu'elles font partie de la même pensée, ne ressortent pas trop. Mais parmi ces incohérences, il y a un facteur d'étrangeté, quelque chose d'assez intuitif, qui finira par se révéler par un acte violent. Nous avons donc entre les mains un personnage dont les motivations, dont les secrets sont révélés, et bien qu'ils restent psychologiquement ambigus, ils sont clairs. Thomas

Ripley se distingue par son intelligence et sa lucidité, autre facteur qui ajoute à la complexité de sa pathologie, ou plutôt la détermine.

Le roman tout entier, comme une grande projection de son esprit, est donc un traité sur l'identité. Ripley commence comme un petit escroc. Il n'a aucun remords, mais il a quelques scrupules de moralité hypocrite. Il est facilement capable d'imiter des identités, de réaliser de subtiles symbioses dont il se convainc plus que les autres. Leur survie, leur impunité, parfois difficiles à croire si l'on s'en tient à ce que l'on suppose d'une réalité non romanesque, reposent à la fois sur une sorte de chance qui le favorise dans sa persévérance et son intelligence. Ripley n'a confiance qu'en lui-même, et même lorsqu'il croit qu'il est sur le point d'être attrapé, le désespoir est uniquement interne, sans le laisser apparaître à l'extérieur. Il n'est donc pas étrange qu'à un moment donné du roman, il soit dit par exemple : « J'étais seul et je jouais quelque chose pour lequel la solitude était nécessaire ». Ces deux plans de leur réalité, non différents de celui de tout être humain, coïncident avec l'idée d'identités. Même les autres personnages deviennent pertinents ou mis en valeur lorsqu'il y pense. L'exemple le plus clair est celui de Richard Greenleaf. Ce personnage disparaît bientôt du roman, et ce que nous avons vu directement de lui, c'est presque comme si nous avions vu quelqu'un de loin, ou l'avions entendu au cours de conversations passagères. Mais lorsque Ripley assume sa personnalité, cela fait de lui quelqu'un de défini et doté de caractéristiques précises. Ripley est un caméléon, ses propres désirs de progrès économique et de tranquillité l'unissent aux gens ordinaires. Il aime l'art et a l'ambition de voir et d'apprécier le monde. Sa sensibilité en tant qu'être humain ne semble pas altérée par des pensées ou des désirs sombres. Le problème est que quelque chose ne va pas avec sa moralité, les barrières qui nous empêchent de certains actes en lui ne fonctionnent pas. Alors il tue, consciemment, avec plus ou moins d'inconfort, mais toujours pour résoudre quelque chose. Comme quelqu'un qui accomplit une procédure fastidieuse, il tue.

Un autre facteur important est sexuel. Ripley partage les caractéristiques des autres de Highsmith, son ambiguïté sexuelle étant un facteur pertinent pour ses actions immédiates. L'homosexualité refoulée est sans aucun doute une pulsion directement liée à ses désirs violents, tempérée par une exquise sensibilité à l'apparent et au superficiel. S'habiller et parler d'une certaine manière sont des instruments essentiels à votre réussite, et cette appréciation de la subtilité et de l'élégance est un autre élément implicite de l'ambiguïté sexuelle. Il y a un précédent mentionné dans le roman, quand on dit que ses parents se sont noyés et qu'il a une répulsion pour l'eau. On pourrait alors relier ce fait à la répulsion que ressent parfois Marge en raison de la nature aqueuse et de la fluidité des femmes par rapport aux cycles menstruels. L'attirance pour Richard Greenleaf n'est pas directement homosexuelle, autant qu'on puisse le soupçonner. Il ne l'aime pas, il se sent simplement bien avec lui, il veut partager du temps et des lieux avec son ami tout comme nous voulons tous partager des choses que nous aimons, car parfois il ne suffit pas d'en profiter seul. L'autre est une extension de soi.

C'est peut-être ce qu'il voit chez Richard. Quand il s'éloigne, quand il s'éloigne, c'est à ce moment-là que Ripley s'éloigne aussi de ses sentiments, et voit alors son amie simplement comme un obstacle, comme un facteur utilitaire.

Ce qui est curieux chez Ripley, c'est que ses projets ont l'apparence de la spontanéité, comme si ses idées n'étaient nées que très peu de temps avant d'être réalisées. Par conséquent, la tranquillité apparente avec laquelle il agit et la chance dont nous avons parlé précédemment ne peuvent être rien d'autre qu'un don précis d'intuition qu'il possède.

Un autre élément intéressant est celui de la réalité et de la fiction. Si Ripley survit au désespoir, c'est parce qu'il crée un monde fictif, où il est un autre ou plusieurs, où il croit pouvoir changer sans être découvert. Un monde qui pourtant correspond à la réalité car il utilise les mêmes instruments et objets. Sa fiction évolue dans le quotidien comme si elle était constituée de surfaces molles recouvertes de lubrifiant. Ripley s'enfuit parfois sans savoir comment elle a fait. Cette ambivalence entre fiction et réalité est aussi alimentée par le point de vue, bien sûr, sans lequel cette illusion qui soutient le personnage parmi tant de dangers ne serait pas possible, mais aussi par les mérites du langage qui, tout en restant précis, C'est un tour impersonnel. Enfin, il faut mentionner l'étrange affection que le lecteur vient de porter envers Ripley. Ses actes sont exécrables, nous le savons, tout comme lui, mais nous souffrons lorsqu'il est en danger, et nous espérons que les faits l'aideront à échapper à ceux qui veulent l'attraper. Cet élément, comme nous l’avons déjà évoqué, est crucial pour la réussite du roman, mais il n’en reste pas moins extraordinaire si on y réfléchit bien. Ripley n'est que l'un d'entre nous. Il fait ce que nous ferions tous si nous étions favorisés par sa même intelligence, compétence et intuition. Si nous étions également exemptés des barrières émotionnelles, culturelles et morales qui nous retiennent, plaçant devant nous la culpabilité, une entité qui, pour Ripley, ne semble pas avoir beaucoup d'importance.

Le sort d'Elsie (1986)

Ce roman, dont le titre original est Trouvé dans la rue, publié à l'occasion du 65ème anniversaire de l'auteur, n'est pas, à mon avis, une œuvre complètement aboutie. Commençons par dire que sa lecture est emportée par l'habileté narrative attendue, mais vient un moment où il nous demande Nous savons quand le conflit commence. Pratiquement la moitié est une présentation de personnages et de situations qui sont clairement cela, une présentation, une préparation. On sent que quelque chose se cache, que

quelque chose va se produire. Nous avons une famille de base, père, mère et fille. Il est illustrateur de livres, elle travaille dans une galerie d'art. Ils ont un voisin aux tendances pseudo-fascistes qui s'immisce dans leur vie. Il y a une fille qui exerce son charme sur le couple et le voisin. Le titre original fait référence au portefeuille trouvé dans la rue, et que le voisin a rendu intact à son propriétaire. C'est aussi une allégorie du personnage d'Elsie, une jeune fille venue de sa ville à New York et que Linderman, le voisin en question, veut voir comme quelqu'un qu'il faut sauver de tout danger. La situation présentée, les relations des personnages, l'homosexualité implicite entre eux, les amours non partagés, tous ces secrets sont après tout des secrets que chacun se cache, parfois même à lui-même. Tout cela crée une situation très prometteuse. Mais les pages se tournent et les scènes se succèdent sans contrastes, sans densité ni intensité émotionnelle. Bien que les personnages soient intellectuels et que leur comportement soit presque froid dans leurs relations, l'auteur n'entre pas dans leur conflit intérieur, pas même à travers leur langage. Les seules fois où il semble le faire, lorsqu'il développe la personnalité de Linderman, il reste avec des pathologies sociales et non psychologiques. Le langage, point central de la gestion de toute cette situation, ne se démarque pas, il est un peu plat, sinon directement lent et distancié, sans engagement envers les protagonistes. Peut-être qu’on pourrait dire que c’est « fatigué » ? Dès le début, il y a un facteur qui fait avancer ces problèmes. Les résumés, c'est-à-dire la narration d'événements antérieurs dans la vie des personnages, et qui devraient être exposés comme des indices et des indications de motivations pour les comportements que nous lirons plus tard, sont longs et même maladroits, forcés et souvent inutiles. L’intrigue semble donc très « étirée ». La vraisemblance de la pathologie de Linderman, la seule tentative d'approfondir des domaines plus sombres et littérairement justifiés, est perdue parce qu'elle contraste trop fortement avec la « réalité » de l'autre protagoniste, Sutherland. Le point de vue modifié d'un personnage est crédible lorsque ce regard devient celui du lecteur, alors le lecteur expérimente ce que vit le personnage. Mais si dans le chapitre suivant nous voyons la réalité concrète à travers un autre personnage, l'illusion émotionnelle disparaît et l'intrigue devient une histoire clinique, un rapport de police ou une simple chronique journalistique avec l'intention d'un roman ou d'un mélodrame. L'intrigue des attirances sexuelles semble prendre le devant de la scène, mais elle ne suffit pas à s'intéresser au-delà d'une supposée étude sociale ou sur la nature des sexes. L'introduction du meurtre d'Elsie n'est ni surprenante ni ne représente un point de rupture dans l'intrigue, alors qu'elle devrait constituer une charnière dans l'aspect émotionnel et dans le déroulement de l'intrigue. La résolution, au lieu de concerner les conflits intérieurs des personnages, s'oriente vers une vengeance par jalousie menée par un personnage peu secondaire, presque un bouc émissaire littéraire. Bien que le traitement de Highsmith soit austère et détaché en raison de son style austère et distancié, le meilleur de cette modalité ne repose pas sur une simple narration superficielle, mais sur une plongée à l'intérieur de la psyché, et cela ne signifie pas parler de ses

pathologies psychiatriques, mais plutôt les motivations que dénotent leurs propres comportements. Et pour cela, il faut un langage que l'auteur a su développer avec beaucoup de mérite dans de nombreux autres romans et nouvelles. Ici, le résultat est médiocre, le traitement conventionnel et superficiel, et nous laisse le sentiment d'un auteur peut-être fatigué, répétant une formule ancrée simplement dans son talent narratif, qui n'est que la force physique de toute machinerie intellectuelle.

Ce doux mal (1960)

Publié à l'âge de 39 ans, ce roman reprend les motivations et les préoccupations de la quasi-totalité de son œuvre, partageant également l'habileté et la maîtrise technique de son écriture. L'auteur raconte à la troisième personne, mais toujours du point de vue du protagoniste. Compte tenu du fait que le personnage est ce qu'on pourrait décrire comme un psychopathe, la vérité et les mensonges sur ce qui lui arrive changent tout au long du roman. Mais ce n'est pas une confusion pour le lecteur mais seulement pour le personnage. Voyons.

Dès le début, le roman pose quelque chose d'étrange. Le protagoniste a une particularité : il vit en fonction d'une certaine « situation » personnelle. Quelque chose qui détermine votre pensée et votre action. Mais cette approche du comportement anormal se dilue au fur et à mesure qu'elle est expliquée, et donc son comportement et son raisonnement finissent par gagner la complicité du lecteur, car ils ne diffèrent pas beaucoup de tout autre comportement. , leurs fantasmes et désirs impossibles. David Kelsey, chimiste professionnel, d'un génie et d'une intelligence apparents, mais pas complètement exploités par un manque d'ambition dont on verra plus tard qu'il est intrinsèquement lié à sa pathologie, devient obsédé par une femme avec qui il sort depuis un mois et qui plus tard se marie avec un autre homme. Le protagoniste suppose qu'il s'agit d'une sorte de trahison, même s'il n'y a eu aucune promesse ni véritable engagement de la part de la femme. À son tour, il vit en semaine dans une pension et le week-end, il dit le passer avec sa mère malade. Mais en réalité, sa mère est décédée et il passe ces journées seul dans une maison qu'il a achetée sous un autre nom pour sa fiancée, et imaginant qu'elle y habite. Les mensonges avec lesquels il se trompe continuent d'être des mensonges pour lui, c'est-à-dire qu'il est conscient que les choses ne sont pas comme il le souhaiterait, mais en même temps il insiste pour les changer par des ressources obsessionnelles et ridicules, il essaie de se consoler. en pensant que les choses ont déjà changé, et pour cela il utilise son imagination, seul moyen de consolation. Envoyez des lettres et rendez visite à la femme et à son mari. Il les intimide

avec des pressions qu'il ne manque jamais de qualifier de gentilles et de polies. La logique avec laquelle ils tentent de le raisonner ne coïncide pas avec la sienne. Petit à petit, alors, le monde et sa vie s'effondrent autour de lui, sans qu'il veuille en réaliser la gravité, comme un malade à qui on fixe un délai et qui s'obstine à dire qu'il vivra éternellement. Les conséquences de ce comportement sont donc tragiques. Parce que la violence fait inévitablement son apparition lorsque les passions sont en jeu, et que la raison disparaît face à l’absence totale de réponse. Il est responsable de la mort du mari de la femme, même s'il insiste pour se dire que c'était un autre nom qu'il portait lorsqu'il l'a fait. Il est également responsable de la mort d'une jeune fille qui était amoureuse de lui. Les deux personnalités sous lesquelles il agit ont commis un crime.

L’ensemble du roman est une longue thèse sur le comportement pathologique, mais c’est aussi une allégorie très bien construite sur les relations humaines. Tous ces personnages ne sont jamais d'accord sur leurs sentiments. La femme qu'il aime ne l'aime pas, et il n'aime pas la fille qui est tombée amoureuse de lui. Son meilleur ami déteste la femme qu'il a épousée. Et les bonnes relations apparentes du protagoniste avec ses voisins de pension reposent sur de fausses hypothèses. Ainsi, semble nous dire l’auteur, les seules relations paisibles et bienveillantes sont celles entretenues dans les limites du mensonge. Il y a toujours une lutte, que ce soit en amitié, en amour, ou simplement en camaraderie ou en bon voisinage. La notion d'identité est également remise en question. Ce que nous détestons la plupart du temps, nous voulons changer de nom et de mode de vie. Et dans ces fantasmes, nous en incluons d’autres, en les modifiant au gré de notre imagination et de notre désir. Le roman nous raconte quelles peuvent être les conséquences de cette volonté de forcer la réalité. Nous nous heurterons toujours à un mur si nous insistons, et le mur ne fera que nous blesser, d'autant plus définitivement que nous insistons.

David Kelsey, le protagoniste, on ne ressent que de la pitié, de la douleur, de la haine. Mais il y aura sans doute aussi une sorte d’affection très ténue et constante, basée sur le fait que leurs rêves, leurs désirs les plus profonds sont très similaires aux nôtres. Le langage de Highsmith a son style particulier, un mélange d'impartialité mais ni de froid ni de distance, ni de journalisme ni d'intimité, simplement précis, élégant mais pas académique. C'est un style qui coule avec les actions des personnages, celles-ci implicitement ancrées dans le psychologisme qui s'insinue non pas avec des références ou des réflexions directes, mais avec une symbiose ténue et presque imperceptible entre le langage et le contenu. Voilà donc le merveilleux résultat que nous appelons le style. Highsmith n’écrit pas dans un genre particulier. La manière dont il traduit des sentiments masculins particuliers en une personnalité particulière est magistrale. Il est également louable de savoir comment maintenir le niveau d'intérêt sur plus de 300 pages, à travers cette ressource très difficile, c'est-à-dire le point de vue limité mais changeant. Parce que ce qui change n’est pas tant la réalité, mais ce que David voit de la réalité. Lentement, des « vérités » s'insinuent

dans sa vision, des choses qu'il doit accepter et le mortifier, même s'il nie leur importance ou leur signification. Le lecteur, peu importe à quel point il voit à travers cette vision déformée, se rend compte que la réalité qui entoure David est différente de la façon dont il la voit, et souvent on voudrait lui crier dessus, l'avertir qu'il fait une erreur. Mais leur parcours est comme celui de ces antihéros qu'il faut laisser libres, en se résignant à les voir se détruire, en partageant d'abord leur douleur, puis un terrible sentiment de vide et de futilité.

Ce que nous dit Highsmith n'est pas loin du psicopathologie habituelle de l'homme contemporain. Nous ne parlons pas de troubles génétiques, ni de causes environnementales ou familiales, mais simplement d'un homme qui a changé très lentement, qui a su pendant longtemps cacher son monde intérieur altéré et tordu. Mais comme nous ne pouvons jamais nous isoler du monde extérieur, celui-ci nous affecte, nous oblige à nous impliquer et décide ensuite de nous éliminer si nous commettons une erreur, si nous devenons quelqu'un qui, comme l'un des vieux voisins curieux du roman, , peut être décrit comme « indésirable ». Mot laid, poli mais peut-être le mot le plus cruel pour quiconque veut se sentir partie intégrante de la communauté humaine.

La fin est un autre point fort de cet excellent roman. Il n’y aurait sûrement pas d’autre fin, et le lecteur a émis l’hypothèse qu’il n’y avait pas beaucoup de fins possibles pour ce long itinéraire d’autodestruction. Il n’y a pas d’autre alternative que la mort volontaire pour le protagoniste, et ce n’est peut-être même pas une mort pour lui. Parce que sa dernière pensée est dédiée à cette femme dont il rêvait, bien plus belle et plus digne de son amour impossible que la vraie.

Le garçon qui suivait Ripley (1980) Ripley Underwater (1990) Ripley's Game (1993)

Les trois romans constituent les dernières apparitions de Thomas Ripley. Tous trois se caractérisent par une incursion ratée dans des territoires trop connus et qui semblent épuisés. Le troisième roman par ordre chronologique a été publié dix ans après le deuxième (chacun d'eux, en fait, à l'exception du dernier, est paru dans un intervalle de dix ans), et ici un garçon de seize ans, avec des inquiétudes et un sombre passé qui lui rappelle Ripley, il suit Tom jusqu'à son domicile en France. Même s'il essaie de cacher ses véritables raisons, il finit par avouer qu'il a tué son père et qu'il ne fait confiance qu'à Ripley. Dès le début, la vraisemblance est forcée, peu importe à quel point le métier de l'auteur tente de la cacher. Déjà dans

le deuxième roman, il était quelque peu étrange, compte tenu de la personnalité de Ripley, de se marier et de s'établir comme un citoyen ordinaire, sans cesser d'accomplir certaines « missions » de fraude, mais cela est donné comme un changement nécessaire, comme une adaptation plus de ses caractéristiques de caméléon. Mais là l'habileté et la profondeur psychologique de l'auteur prennent les rênes de son personnage, incluant dans sa genèse même une empreinte conflictuelle et allégorique, symboliste aussi, sans laisser de côté une action permanente. Dans le troisième roman, des références répétées aux deux précédents apparaissent, ce qui commence déjà à accabler. Mais c'est surtout un ton de sentimentalité qui gâche ce roman. Il n'est plus seulement un citoyen ordinaire qui, malgré des crimes qu'il sait cacher, mais aussi l'auteur elle-même s'éloigne du terrain ambigu du personnage pour atténuer ses contrastes, pour le rendre peut-être plus humain, mais Le résultat est contraire à ce qui était souhaité : au lieu de le rendre plus vulnérable et plus profond, il devient plus artificiel, plus boisé, c'est-à-dire qu'il perd sa chair et devient comme un personnage de roman mauvais et superficiel. L'identification entre l'homme et le garçon, ce que l'on voit chez l'autre, passé et futur, n'est pas suffisamment développée et reste superficielle. L'action nous amène à des descriptions sur Berlin et la situation politique, puis à un enlèvement que Ripley doit résoudre. Si cette situation qui place Ripley à la place du gentil était une démonstration ironique de son talent et des jeux de mots sur la chance ou la justice, un tel épisode en vaudrait la peine. Mais ce n'est pas comme ça. Ripley sauve le garçon et récupère l'argent, le ramène à la maison, puis le garçon se suicide par remords d'avoir tué son père. Pourquoi cet enlèvement, se demande-t-on, s'il ne s'agissait que de remplir des pages et d'allonger une situation plutôt banale, sans contrastes ni intensité. La ressource du suicide, encore ?, comme dans le roman précédent. Les brèves incursions dans le conflit personnel de Ripley, comme son sentiment de culpabilité, ne vont pas au-delà de la simple mention, et c'est précisément ce qui différencie l'efficace de l'inefficace. Dans les autres romans, surtout le premier, le psychologique et ses manifestations sont dans le fond de l'intrigue, il n'est pas nécessaire d'en parler. A partir du moment où il faut les évoquer, c'est que quelque chose dans l'intrigue ne fonctionne pas. La vraisemblance en fait partie, un facteur déjà très délicat chez un personnage comme Ripley, avec tous les déguisements, voix et touches de chance qu'impliquent ses intrigues. Un autre, comme nous l'avons dit précédemment, est le facteur sentimental, qui ne se combine pas avec ce caractère littéraire. Car Ripley n'est pas tant une « personne », chez laquelle on peut concevoir toutes sortes d'événements, mais plutôt un personnage, une création où seuls certains aspects doivent prévaloir pour être intéressante et surtout crédible. Le contraste est ce qui donne de l'intérêt à l'art, au même titre que quelqu'un que nous venons de rencontrer. Que cela nous intéresse ou non à cause d'une certaine facette de sa personnalité qu'il nous a montré à ce moment-là. L'autre aspect commun aux romans de Ripley est l'élément homosexuel couché et non-dit, qui se manifeste ici avec la visite d'un bar homosexuel et

le déguisement de travesti qu'adopte Ripley pour sauver le garçon. Mais cela, au lieu de faire allusion à quelque chose de plus profond ou de s'impliquer dans un territoire pressenti dans les deux romans précédents et dont le développement renouvellerait la vision qu'on a de Ripley en creusant dans son âme, reste anecdotique et même drôle sur la situation.

Le quatrième roman, Ripley Underwater, nous montre le protagoniste dans sa paisible maison conjugale. Premièrement, et en faisant une mention en dehors de l'intrigue, la femme de Ripley est un personnage complètement secondaire, qui ne réalise rien de ce que suggère sa présence dans le deuxième roman. Ici Ripley est menacé par un couple américain qui semble connaître son passé et compte bien le démasquer. L'ensemble de l'œuvre est répétitif en termes de conflit autour des peintures forgées de Derwatt qui constituaient le thème central du deuxième roman. Les répétitions s'ajoutent les unes aux autres, faisant référence à des situations des précédentes, qui ne font que montrer l'attitude condescendante envers le marché de l'édition, envers un lecteur passif et lent. Si les cinq romans constituaient un tout, un échantillon développé de la vie d'un personnage singulier, ces répétitions seraient inutiles. Le reste de l’intrigue est une infinité de dialogues qui semblent importants parce qu’ils sont bien écrits, mais sont sans conséquence en raison de leur rhétorique très intra- et intertextuelle. La posture d'autodéfense de Ripley ne fait qu'accentuer cette attitude d'homme bon menacé, alors que ce qui serait intéressant serait de montrer l'ambiguïté, le paradoxe cruel de l'assassin désormais victime, auquel le lecteur peut se sentir identifié. Mais au lieu de se passer ainsi, l'auteur nous montre un personnage ponctuel, qui a commis des actes aberrants, mais dont l'évocation répétée ne parvient qu'à saturer le lecteur au point de devenir banal et sans conséquence. Si tel était l'objectif : montrer comment la chose la plus terrible devient quotidienne et perd de son importance, ou au contraire, les crimes que nous avons commis nous hantent toujours, ce serait intéressant, mais ce n'est pas l'impression que cela donne au lecteur. Le langage devient alors ennuyeux et lourd, où il n'y a presque pas d'actions transcendantes, mais un simple va-et-vient à travers l'Europe, et encore moins de conflits psychologiques à travers un langage auquel Highsmith nous avait habitués, c'est-à-dire la cruauté dite. avec élégance, où le sentimental est aussi éloigné des faits que le suggère sa profondeur et sa noirceur. La signification du bien et du mal, l'allégorie de l'eau par rapport à ses peurs les plus profondes, si implicites dans la personnalité de Ripley, ont disparu, et avec elle l'efficacité de ces romans.

Dans le dernier, Ripley's Game, la relation de Ripley avec la mafia apparaît directement, ce qui est un autre facteur négatif, car nous avons déjà vu que ce qui met en valeur ce personnage au-dessus de tout autre meurtrier littéraire, c'est sa tendance à l'individualité et à la dissimulation à travers un écran fictif. Pour cela, Ripley a déjà fait preuve d’intelligence et d’élégance, dont les vantardises brutales et violentes de la mafia sont très éloignées. L'intrigue répète des références au thème Derwatt-Tufts, ce qui provoque le rejet chez un lecteur exigeant et mature, qui ne veut pas qu'on lui dise la

même chose qu'un élève de première année. L'intrigue est capricieuse, sans conséquence et de peu d'originalité, et ne couronne ni ne donne une résolution adéquate au niveau de Thomas Ripley sous la forme sous laquelle elle a été présentée dans le premier excellent roman.

Je préfère m'en tenir à la fin de la seconde, cette démonstration magistrale de sagacité et d'habileté narrative, où l'impunité et la punition sont possibles, où Ripley contemple les deux chemins avec la même peur ou la même anxiété, debout une seconde, à peine, à le point qui résume toute sa vie, comme deux parallèles qui se rejoignent et se confondent un instant pour ensuite se séparer à jamais : le bien et le mal, la vérité et le mensonge.

Le métro de Ripley (1970)

Il s'agit du deuxième roman mettant en vedette le personnage de Thomas Ripley. Le titre de l'édition espagnole est Ripley's Mask, qui a à la fois une signification générale, en raison de sa capacité à assumer différentes personnalités, et en raison de la fin du roman, où l'incertitude du démasquage constitue l'essence du dénouement. Mais le titre original est en lui-même plus intense, plus spécifique à ce roman, et sa signification est encore plus transcendante. Je dis cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, Ripley est physiquement agressé pour la première fois, une situation qui l'oblige à rester enterré vivant pendant quelques minutes. C'est important, pas seulement un autre épisode du roman, car d'une certaine manière, cela introduit de nouveaux facteurs à prendre en compte : la vulnérabilité physique de Ripley, et le sens symbolique profond de la terre comme substance de paix et de tranquillité, opposé à celui de l'eau, que Ripley craint et dont nous parlerons plus tard des conséquences. . Ici, le protagoniste est impliqué dans une entreprise de contrefaçon de tableaux. Un peintre de second ordre a disparu, se serait suicidé, et son nom, son prestige et sa valeur grandissants sont exploités par ses amis en fabriquant des contrefaçons de nouvelles peintures supposées réalisées par l'un d'entre eux, le plus intime. A son tour, un homme d'affaires américain arrive pour remettre en question l'authenticité des tableaux. Ripley est alors obligé de le tuer pour se défendre, puisqu'il s'est fait passer pour le peintre mort, et aussi pour sauver la situation impliquant tout le monde. On voit ici que, contrairement au roman précédent, datant de 15 ans plus tôt, Ripley n'est pas seul. Bien qu'il tue pour se défendre, il essaie de convaincre les autres, à qui il raconte le meurtre, qu'il l'a fait pour eux. Mais on retrouve ici une des caractéristiques psychologiques de Ripley. Dans le roman précédent, nous avons vu comment ses actions sont de simples conséquences naturelles de situations particulières, auxquelles il trouve une manière

naturelle de les résoudre, c'est-à-dire en éliminant le problème, sans trop de scrupules de conscience, seulement l'inconfort physique que le le meurtre provoque, et parfois une anxiété dont il parvient à se débarrasser rapidement, en se distrayant, par exemple, avec de la musique classique. Dans ce deuxième roman, Ripley raconte ce qu'elle a fait, cachant certaines choses et en révélant d'autres, selon la capacité particulière d'intuition et de changement de personnalité à laquelle elle doit sa survie. Ripley est marié, ce qui semble étrange pour un personnage de ce type, à en juger par le roman précédent. Cependant, le rejet apparent de la part des femmes n'était pas général, mais de la part du protagoniste du précédent ; Ici, cependant, Héloïse est une femme qui partage avec lui une certaine affinité pour l'étrange et le secret, et peu importe à quel point il décide de lui raconter ses choses de manière sélective, elle l'accepte comme quelqu'un qui voit une nouvelle aventure dans sa vie. Cette attirance mutuelle confère à Ripley une certaine stabilité émotionnelle, qui l'aide également à survivre à ces situations dans lesquelles il se retrouve mêlé. Dans le cas qui nous intéresse maintenant, même si plusieurs sont responsables de la fraude, c'est lui qui prend les choses en main et assume la responsabilité de tout. Il tue l'Américain, et provoque le suicide du peintre qui fabrique les faux. Ce dernier meurtre est l'une des scènes les plus abouties de Highsmith. Bernard décide de ne plus peindre de contrefaçons et veut même avouer la fraude aux autorités. Ripley essaie de le convaincre du contraire, elle veut le sauver, en fait, parce que quelque chose la rend plus liée à lui qu'aux autres. Il trouve en Bernard un talent égal à celui du peintre mort, et décide de le chercher pour l'empêcher de se suicider. Mais Bernard, déprimé et bouleversé, tente de le tuer. Il s'échappe, croyant Ripley mort. Lorsque Ripley le poursuit à travers l'Europe et le rencontre à plusieurs reprises, au lieu de lui parler, elle se retire. Cette prétendue mission de piété et de sauvetage est une attitude ironique d’une formidable hypocrisie, d’une subtile illusion de soi, magistralement conçue par Highsmith. Car Bernard, abasourdi par sa culpabilité, tant par les faux que par la mort supposée de Ripley, dont il croit voir la présence partout, se jette dans un ravin. De cette façon, Ripley trouve de nouvelles façons de tuer, mais toujours avec cette parcimonie et cette attitude logique qui la maintiennent calme.

La fin est ouverte, permettant à Ripley de douter de son impunité avant de décrocher le téléphone pour recevoir des nouvelles de la police, un doute en accord avec les jeux de mots particuliers et la complexité de l'histoire qu'elle a inventée, une histoire faite à la fois de vérités et de mensonges. A partir de là, peut-être la chance qui l'accompagne. L'attirance de Ripley pour Bernard rappelle son attirance pour Richard Greenleaf dans le roman précédent, tout comme la relation entre Derwatt, le peintre mort, et Bernard. L'homosexualité est psychologiquement implicite dans ces relations, mais toujours à un niveau subconscient, et d'un point de vue humain et non sexuel. L’utilisation des couleurs dans ce roman a une relation directe avec un autre facteur commun qui les unit tous deux. Le changement de nuances de bleu dans les tableaux est l'une des raisons pour lesquelles on soupçonne une fraude, un changement que le faussaire

opère sans s'en rendre compte, dit-il, mais déjà sous l'emprise du remords. La couleur lavande est la couleur de l'eau, semblable à la couleur des yeux d'Héloïse, un élément qui met toujours Ripley en difficulté (rappelez-vous que la mort de Greenleaf se produit en mer). Le thème de l'identité est également fondamental, à commencer par la capacité de Ripley à assumer diverses personnalités, et notamment dans l'acte d'usurpation d'identité. de Derwatt par Bernard. À un moment donné, lorsque Bernard essaie d'expliquer ses remords et ses regrets, il ne sait pas si c'est Derwatt qui peint vraiment à travers lui et le Bernard précédent est déjà mort, ou maintenant il est Derwatt et Bernard est mort pour de bon. C'est aussi, de symbologie directe, le fait que le cadavre de Bernard soit utilisé par Ripley pour le faire passer pour celui de Derwatt.

Mais ces interprétations et d’autres moins claires dépendent toujours du lecteur, à laquelle nous arrivons grâce aux indices subtils que l’auteur met sur notre chemin. Des indices qui le sont et qui ne le sont pas. Des éléments qui, implantés tout au long des deux romans, donnent des fleurs aux significations diverses en raison de leurs multiples ramifications. Le savoir-faire de l'auteur est de savoir les planter dans le temps et de manière très subtile, pour que le lecteur - attentif, bien sûr - puisse chercher et extraire des sens et des significations, comme quelqu'un qui récolte. En tant que deuxième roman, il n'a rien à envier au premier. Bien que le précédent ait une intrigue plus complexe, intelligente et originale en son genre, plus développée psychologiquement comme nécessité de présenter ce type d'assassin très particulier, le second se distingue par savoir continuer avec vraisemblance et habileté sur la même ligne difficile. d'équilibre entre le divertissant et le profond. Il convient de souligner, comme une réalisation presque autonome, les scènes des deux derniers chapitres, pleines d'une scène très sanglante de persécution physique et psychologique, de mort et de crémation ultérieure, de transport de restes humains et de construction d'un mensonge grossier récité par Ripley. comme un acteur, qui est, par essence, comme tout être humain en raison de son ambiguïté et de son ambivalence. Son impunité n'est jamais assurée d'avance, comme il est le premier à le reconnaître, il ne sous-estime jamais l'intelligence des autres, c'est pourquoi il triomphe. Et curieusement, nous, lecteurs qui ont suivi ses actions, aimons que cela se passe ainsi.

Antonio Muñoz Molina

Le cavalier polonais (1991)

Publié alors que l'auteur avait 35 ans, c'est à la fois un mémoire et un roman de fiction. Le protagoniste a également 35 ans au moment où il raconte sa vie, la dédicace de l'auteur fait référence aux noms de famille les mêmes que ceux mentionnés dans le roman, cependant le protagoniste n'est pas un écrivain mais un traducteur simultané. C'est un chemin difficile choisi par Muñoz Molina pour capturer, presque pour se débarrasser, comme une thérapie, d'une énorme quantité de ses propres souvenirs nuancés par des épisodes inventés qui enrichissent l'attachante somme de souvenirs. L'auteur et le protagoniste savent que les souvenirs, aussi nostalgiques qu'ils soient beaux et attachants, sont toujours douloureux du simple fait de savoir que nous ne pourrons jamais les retrouver. La seule façon de les retenir est de les écrire, et ce faisant, nous revivons chaque instant du passé. Le passé est le protagoniste de ce roman. L'intrigue est la suivante : un traducteur simultané évoque avec son amant actuel, alors qu'ils sont au lit, les souvenirs de sa vie dans la petite ville de Mágina, en Espagne. Tous deux ont convenu, après de nombreuses années de séparation, d'avoir des souvenirs communs du même lieu. De là se déchaîne l'intrigue dénouée et chaotique, mais linéairement ferme et contenue, à la manière proustienne, de la mémoire reconvertie en chair et en voix. Car les voix sont les protagonistes de la première partie du roman. Le royaume des voix, comme on l’appelle, est un monde dans lequel l’auteur n’a d’autre choix que d’entrer pour comprendre son présent et tolérer ou du moins entrevoir les impossibilités du futur. Les voix le guideront, et c'est pourquoi il leur permet d'apparaître et de devenir des êtres de chair et de sang. Puis, dans la deuxième partie, vient l'étape des souvenirs d'adolescente et le croisement avec l'histoire de son amant, également indirectement liée à Mágina. Dans la troisième partie, le protagoniste fait une auto-analyse

pseudo-psycho-philosophique de sa vie. Comme lien commun, parce que parfois une vie est tellement désintégrée qu'elle peut perdre le fil des relations, il y a une intrigue secondaire qui vient de la mémoire, presque le mystère d'un crime survenu plus de cent ans auparavant et qui a stimulé le l'imagination et la peur du protagoniste pendant son enfance.

Une autre caractéristique de cet excellent roman est le style littéraire, la technique utilisée, familières à ceux qui ont lu Proust, mais néanmoins différentes et particulières. L’automatisme de la mémoire est presque évident, mais c’est un automatisme contrôlé par les émotions et la logique. Chaque mémoire a son but, elle n'est arbitraire ou inutile à aucun moment dans les près de 600 pages. Les paragraphes sont constitués d'une seule longue phrase, où la musique de la langue accompagne dûment le lecteur. Lorsqu'il nous a habitués à ce style, il L'auteur incorpore des points dans chaque paragraphe, les phrases sont toujours longues et denses, mais il accorde des pauses. L’utilisation de la première et de la troisième personne du singulier n’est pas non plus arbitraire. Parfois, il est raconté en troisième, d'autres fois en premier. On saura, plus tard dans l'intrigue, que le protagoniste n'est pas un mais plusieurs car chaque homme est différent à chaque étape de sa vie. L'adulte se souvient de l'enfant qui ressemblait à quelqu'un qui est déjà mort depuis longtemps. Le fait que le personnage soit traducteur accentue l'idée de voix et de mémoire, nous avons tous une langue maternelle, mais il faut y renoncer et se renseigner sur les autres pour valoriser la première. Le protagoniste sent qu'il n'a pas de logement à lui, il voyage et sa maison est constituée d'hôtels et de conférences. Il y a donc un parallélisme évident et délibéré : domicile-individu / distances-voix.

Les thèmes secondaires sont les histoires des personnages de la ville, mais surtout les changements que le progrès a apportés dans le monde et dans la société actuelle. Il y a ici un autre parallèle : la ville, aussi transformée soit-elle, contient l'essence de la racine de chaque homme ; Les villes qu'il visite sont représentatives de changements continus et inévitables. La distance n’est pas seulement spatiale, mais aussi temporelle. Mais le protagoniste parvient à raccourcir la distance de la mémoire d'abord, puis de l'espace en retournant dans sa ville. Il retrouve une identité qu'il avait perdue et qui lui avait même fait réfléchir sur l'attrait de la mort. Une belle allégorie est celle du photographe de la vieille ville, qui s'est consacré à représenter chacun de ses contemporains et a laissé des centaines de photographies qui déclenchent la nostalgie du protagoniste.

C'est aussi un roman d'amour, de cet amour que l'on aimerait tous vivre, celui où l'autre n'est pas quelqu'un d'autre, mais l'exact complément de soi. La troisième partie entière contient des fragments magnifiquement écrits d'érotisme brutal et non grossier, et c'est le mérite du débordement musical et poétique exact de l'auteur. Au-delà du fait que la voix narrative est une voix unique, quoique divisée, il n'y a qu'un seul personnage de plus qui raconte à la première personne, et elle est l'amante et la partenaire finale du protagoniste. Ce n'est pas arbitraire ou spéculatif, mais cela coïncide

plutôt avec l'idée centrale : Manuel, le protagoniste, trouve cette autre personne qui est aussi lui, et avec elle son identité et la récupération du retour à la maison. Ainsi, prendre la voix narrative parfois n'est pas capricieux, mais d'une logique aussi formidable que la triste vérité de ces photographies qu'ils voient tous les deux couchés dans leur lit : nous sommes tous morts, avant même qu'ils nous photographient, et le souvenir C'est peut-être la chose la plus vivante dans la vie des hommes.

Antonio Di Benedetto

Histoires complètes

Il n'est pas nouveau de dire que la littérature d'Antonio Di Benedetto constitue une sorte d'îlot non seulement dans la littérature argentine, mais aussi dans le monde entier. Le lire pour la première fois est un choc pour les hypothèses habituelles du lecteur de littérature. On est d'abord surpris par l'étrangeté qui est presque sa marque de fabrique, étrangeté formée par ses histoires, mais surtout par la méthode choisie pour les capter. Les phrases sont courtes, précises, austères dans les données et les descriptions. L'auteur semble disparaître, et pourtant il y a toujours un « style » qui gêne, un point de vue qui donne un ton, comme un verre dépoli qu'on peine à traverser mais qu'on a besoin de voir. Sa fantaisie est parfois délirante, mais toujours maîtrisée. Sa phraséologie est presque toujours indirecte, non pas parce qu'elle exprime la voix des personnages, mais à cause de la construction grammaticale, comme les virgules, les sujets placés au milieu d'une phrase, les comparaisons étranges et originales. Je vais donner quelques exemples : L'enfant saute deux par deux, crayon et papier à la main, jusqu'au sommet de l'échelle. On voit ici plusieurs choses : l'ordre perturbé et indirect du prédicat et de ses adjectifs, interrompu par un énoncé entre virgules, et aussi le fait d'appeler une partie de l'échelle un « morceau ». Autre exemple : cette sortie sur la rue, sombre, a emporté la robe de Cecilia. Dans ce cas, un objet inanimé revêt des traits de caractère, ce qu'on appelle habituellement l'animisme, trait courant bien utilisé par l'auteur, car il n'abuse pas de l'effet. Enfin : Frappez, à la porte ouverte de la rue, avec une paire de mains (même cas que ci-dessus). La femme obéit (la paire de mains). Le mari doit exiger du jus de la compagne. C'est un style très approprié pour les histoires et les récits, pour les nouvelles. Nous verrons plus tard quelques objections concernant cette question.

Si nous analysons ses livres d'histoires un par un, nous verrons que ce style était déjà présent en 1953, lorsqu'à l'âge de 31 ans il publia son premier livre : Animal World. Ici les histoires sont très courtes, et il n’y a quasiment pas d’intrigue particulière. Il existe un fil subtil et très ténu qui a néanmoins suffisamment de force pour unifier l’évolution de ces textes. Le dénominateur commun de La thématique est une sorte de bestiaire mais pas à la manière cortazarienne ou borgéenne. Il n’y a pas d’intrusion du surnaturel dans la vie quotidienne ni de légendes. Dans le monde de Di Benedetto, il n'y a pas de logique qui surmonte les épreuves de la raison, il existe un cadre dans lequel les hommes, les animaux, les plantes et les objets sont la même substance qui change d'apparence. Ce n’est pas non plus ce qui est le plus surprenant dans les histoires, car ces éléments amorphes pourraient ruiner le résultat littéraire, mais plutôt le langage comme fil conducteur et force centripète qui maintient ensemble les différents facteurs des histoires. L'impression de quelqu'un qui lit aussi bien que de quelqu'un qui écrit est semblable à celle de quelqu'un qui se tient devant un abîme qu'il ne sait pas classer parce qu'il ne peut pas voir complètement, mais qui reste en train de réfléchir, étonné, confus, essayant diverses et associations étranges.

Viennent ensuite les Clear Stories de 1957, à 35 ans. La première édition de ces récits s'intitulait Grot (Grotesques), tentant un titre descriptif et fédérateur. Mais le grotesque des récits du premier tome laisse ici place à une étrangeté moins grotesque mais plus profonde et plus quotidienne. D'où le nom de "claros", je pense, car tout comme le langage prend des formes plus conventionnelles (tout en perdant ses tournures grammaticales particulières), les intrigues prennent des êtres humains ordinaires, explorant en eux des traits entrevus seulement à certaines occasions. Le garçon solitaire d'Enroscado et son père sont deux personnages extrêmement bien définis et explorés. Cette histoire a un certain ton cortazarien, en raison des personnages, aussi un peu de Felisberto Hernández, en raison du climat et de l'environnement, mais elle est entièrement dibénédettienne en raison de sa forme narrative et de la manière à la fois cruelle et pieuse de traiter ces personnages. deux restes d'une famille qui va simplement essayer non pas de vivre, mais simplement de survivre sans se détruire. Les autres histoires du livre nous rapprochent d'autres tons moins tragiques, comme "As" et "Le Jugement de Dieu", où les superstitions et les coutumes rurales ne sont pas une excuse pour une anecdote mais la même essence déterministe des attitudes des personnages. . Ils peuvent, même sans le vouloir, décréter des tragédies ou des fins heureuses, et ils ne semblent même pas se rendre compte de la marge étroite qui marque la différence.

En 1958, l'auteur publie deux nouvelles sous le titre Déclinaison et Ange. La première est une sorte d'étude où, à travers la description et l'action des objets d'une chambre matrimoniale, on apprend la dissolution du couple. Cela semble avoir été un autre des défis littéraires et linguistiques de l’auteur, friand d’expérimental. Le résultat est solide, précis, clair. Dans la longue histoire qui donne son titre au livre, on retrouve l'une des trois

branches principales dans lesquelles peuvent être regroupées toutes ses histoires. Celui-ci appartient au groupe des récits urbains ou familiaux, où il traite des infidélités d'un couple, de la culpabilité sous-jacente et des formes que prend la punition. Ici, le fils, Ángel, qui joue habituellement sur les toits de la maison, est presque un agneau sacrificiel pour l'expiation des parents et des adultes qui l'entourent. L'intrigue pourrait être qualifiée de mélodramatique, mais le langage de l'auteur l'éloigne de toute trivialité ou simplicité. De plus, le langage est pratiquement photographique, et j’ose dire, pas cinématographique. Les points de vue de la caméra (lecteur-auteur) changent, mais les actions sont décrites non par des mouvements mais par des séquences. La forme obtenue est extraordinaire et extrêmement particulière. Le résultat est de la pure littérature, pas un scénario de film.

En 1961, à l'âge de 39 ans, il publie L'affection des fous, trois histoires. Deux d'entre eux appartiennent au groupe des récits de terrain : Cheval dans le Salitral, peut-être l'un des meilleurs récits de la littérature espagnole ; et Le Puma Blanc, une chasse à durée indéterminée où le plus important reste à venir : comment porter le précieux vêtement du puma albinos presque sans aide, et quand les désastres et la folie qui l'entourent semblent être une sorte de punition pour la chasse . Dans Cheval... on retrouve la ressource typique de la personnification d'objets et d'animaux, mais dans ce cas c'est une description qui s'éloigne du langage simpliste de la morale ou du récit léger. La mort du cheval, sa torture dans la mine de sel et la destination finale de son cadavre en font presque une légende chrétienne de mort et de résurrection, capturée sans aucune emphase ni rhétorique. Di Benedetto en est très loin, raconte-t-il, décrit de la manière la plus juste possible, et le résultat est précis. L'Affection des fous reprend l'intrigue familiale urbaine et le thème des infidélités, ainsi que celui des enfants victimes, et le point de vue innocent mais non sans défense des soi-disant « fous ».

En 1978, 17 ans plus tard et à l'âge de 56 ans, il publie son cinquième recueil de nouvelles : Absurdos. Encore une fois, le titre a tendance à être plus élogieux s qu'exactes ou originales, et les histoires sont une évolution naturelle de tous les traits mentionnés ci-dessus. Cette évolution montre un traitement plus mature, plus posé, moins soucieux des jeux de mots de style que de l'ambition du look. Les histoires fantastiques, claires, ironiques et grotesques alternent avec des histoires sur un décor champêtre (Los reyunos). Nous avons les histoires d'animaux et ce mélange de bestiaire qui caractérisait son premier livre. Il existe une longue histoire presque inclassable, Onagers et l'Homme au renne, où une chasse semble être la porte d'entrée vers un monde magique d'animaux mythologiques. C'est une histoire encore plus étrange que d'autres, délirante mais magnifiquement écrite. Cela ressemble parfois presque à un fantasme tolkienien, sans pour autant laisser de côté l'atmosphère mythique des histoires forestières de Faulkner. Aballay mérite des mots séparés. C'est peut-être l'histoire la plus parfaite de Di Benedetto. La remise en question du thème comme presque

absurde dans une intrigue et un environnement réalistes n'a pas sa place, car l'absurdité même de la proposition (un homme qui décide de ne plus jamais descendre de cheval de sa vie) est ce qui fait du personnage une légende. . C'est là que le récit prend de la hauteur et devient presque une parabole, un épisode biblique. La fin de l'histoire ne fait qu'accentuer cet objectif : l'homme qui voulait expier sa culpabilité par l'auto-punition est contraint de répéter le crime, mais la mort, bien que bienvenue, l'atteint de la manière la moins attendue.

Dans Cuentos del exilio de 1983, les histoires sont pour la plupart brèves, avec des textes fantastiques, réalistes et autres anecdotiques. L'un des meilleurs est In Search of the Lost Look, qui pourrait être classé dans la science-fiction proche du style bradburien.

En résumé, nous dirons qu'il existe principalement trois groupes d'histoires ou de récits de l'auteur : 1) Les grotesques, caractérisés par le thème homme-animal, la métamorphose et les délires ; 2) Familial ou urbain, dominé par les infidélités, les fatalités et le duo enfants-culpabilité ; 3) La campagne, les traditions et les superstitions, l'environnement et les animaux comme personnage aussi important que l'humain. Concernant la langue, il faut dire que pratiquement toutes les histoires sont écrites au présent. Ce choix n'est bien entendu pas arbitraire. C'est un élément de plus du style avec lequel l'auteur écrit. Les phrases courtes et les actions continues nécessitent ce type de temps narratif. Le présent n'est pas toujours une référence stricte à un présent temporel actuel, mais plutôt une manière de raconter, une manière de raconter, comme celle du discours familier. Ce qui s'est passé dans le passé, même si c'est il y a longtemps, prend effet, de manière immédiate, dans le temps présent. Ce n'est pas une excuse pour l'écrivain pour démêler des indices petit à petit, c'est une nécessité du texte et de l'histoire racontée. L'originalité des récits de Di Benedetto vient des deux.

Une autre question est importante. S'agit-il d'histoires ou d'histoires ? Une grande partie pourrait être classée comme des histoires, en particulier des textes courts, sur la base du fait qu'il n'y a pas de structure claire et linéaire de présentation, du milieu et de la fin. Les personnages qui apparaissent au début, même l'intrigue présentée comme un conflit, sont modifiés pour laisser le premier plan à d'autres personnages et enjeux. En tout cas, la différence est subtile, voire le résultat fédérateur, les fins révélatrices des textes courts montrent une structure narrative très cachée, sublimée à la magie des récits.

La personne signant ces commentaires a tenté de lire Zama, un roman de 1956, le premier roman de l'auteur. Le résultat fut quelque peu décevant. Même en tenant compte des caractéristiques de son récit : phrases courtes et précises, images et actes qui cachent quelque chose de subliminal, comme une autre histoire que le lecteur doit suivre sous l'intrigue superficielle, ce style est dangereusement saturé. Même certaines des nouvelles longues comportent des sections qui frisent légèrement la

monotonie, non pas à cause des défauts de l'auteur, ou parce qu'elles sont mal écrites, mais à cause des caractéristiques mêmes de son style, qui, tout en constituant une vertu, peut devenir un poids mort. . dans de longs textes. Il y a un retard épuisant, non pas dû à un excès mais à une succession continue de phrases et de paragraphes si courts qu'ils deviennent des énumérations. Je me demande si Di Benedetto ne devrait pas le lire lentement, peut-être page par page, tel qu'il semble avoir été écrit. Mais le résultat apporterait-il quelque chose au lecteur ? Je ne soulève pas une question de mérite littéraire, qui est hors de question, mais plutôt des débits et des crédits d'un certain style dans un certain roman, dès sa jeunesse, pourrais-je même oser. Le style dibénédtien est le style du récit, il fonctionne parfaitement pour ces récits, mais pas forcément dans le reste des genres. Des changements doivent être apportés en fonction de l'intrigue, les meilleures ressources pour chaque histoire doivent être recherchées.

Adolfo Pérez Zelaschi

XL Sum (Œuvre du poète ica 1938/1998)

Ce livre rassemble l'œuvre poétique de 60 ans. Bien sûr, le simple fait d’écrire de la poésie de haute qualité sur une si longue période est hautement méritoire, et rares sont les auteurs, y compris beaucoup de grande importance, qui y parviennent tout en conservant une qualité au moins passable. Pérez Zelaschi est un écrivain né à Bolívar, province de Buenos Aires, qui semble être resté dans une place établie, jamais au premier rang de la transcendance ou de la renommée collective, mais dans une place gagnée par un travail littéraire infatigable et une impression tranquille et modeste. de lui-même. Sa langue a réussi à survivre indemne aux changements culturels, aux différents genres dans lesquels il a tenté de faire ses preuves, voire à l'inévitable attachement du discours poétique au trivial ou au quotidien si en vogue lors des changements politiques de notre pays. Voyons partie par partie les segments dans lesquels l'auteur a rassemblé ses poèmes.

Les Sonnets ouvrent le livre. On retrouve ici une forme poétique assez restreinte à certaines exigences de métrique et de rime, forme risquée à aborder par les auteurs du XXe siècle. Mais il est clair que Zelaschi a grandi

en lisant ce type de poème, peut-être parce qu'il est d'origine hispanique, et en plus de maîtriser la technique, dans laquelle il prend des libertés qui ne s'opposent pas et en même temps modernisent, il crée des poèmes d'une grande profondeur philosophique. Il se concentre sur les petites choses, sur les objets du quotidien, sans personnalisation ni rhétorique inutile. Son look est simple mais réussi, élégant mais pas maniéré ni baroque. Il conserve une certaine subtilité qui ouvre la voie à des pensées plus philosophiques, sans exhiber des idées, seulement des suggestions comme celles d'un homme réfléchi et instruit qui ne veut pas convaincre mais plutôt converser. Les sonnets s'étendent sur plusieurs décennies, et bien qu'aucun ne puisse être écarté, les plus pauvres sont ceux de la vingtaine, et les derniers sont plus répétitifs. Si l'on parle d'influences, ou de parentés reconnues ou non, cela rappelle un peu les sonnets de Borges, de par sa subtilité et sa thématique. Il existe même, tant sous forme de sonnets que de vers libres, des poèmes qui semblent presque une réponse ou un complément aux poèmes « la rosa » de Borges.

Viennent ensuite les Chansons, Romances et Ballades. Cette section contient des poèmes encore plus limités par la forme, et il faut ici ajouter l'élément d'une commande ou d'un destinataire probable, ou simplement le besoin d'un objet extra-littéraire. En tout cas, bien que bon dans l'ensemble et surmontant une certaine médiocrité de tant d'autres auteurs qui ont tenté d'approcher les mêmes formes, le résultat n'en reste pas moins anecdotique, moyennement passable, et j'oserais dire oubliable. L'influence de Lorca et de Miguel Hernández semble être importante dans ce cas, mais « à la manière de » et non pas sur ses propres mérites. '

Viennent ensuite les Élégies, et ici l'auteur prend des hauteurs qui dépassent même les meilleurs sonnets. Nous retrouvons une fois de plus une autre forme poétique avec certaines caractéristiques déjà établies par l'usage et la tradition des siècles. Cependant, ses règles sont moins strictes, ses formes plus larges et il a toléré plus de changements au fil du temps que d’autres. L'élégie tolère très bien le vers libre, et de nombreux auteurs de diverses langues se l'ont approprié pour créer certains de leurs meilleurs poèmes, de Rilke à Whitman, entre autres. Ici, Zelaschi parle de ce qu'il sait sans limites d'espace. On ne rencontre pas le paysage campagnard et les souvenirs d'enfance, l'amour d'un couple, le manque de communication entre les corps et les âmes, le destin de l'homme, l'incertitude de l'après la mort, le mystère de Dieu. Les poèmes sont riches en musique, les images, même si elles ne sont pas totalement originales, sont néanmoins émouvantes dans le contexte dans lequel l'auteur les intègre. Les idées ne sont pas nouvelles : la mort, l'amour et le destin, mais elles semblent renouvelées, elles coulent comme de l'eau dans la bouche du lecteur, car ce sont des poèmes presque à lire à haute voix.

Le fragment suivant comprend les Poèmes numérotés, et constitue déjà la section la meilleure et la plus poétique de toute l’œuvre. Il n'y a ici aucune restriction d'extension, ni de formes grammaticales, rythmiques ou

thématiques. La seule chose qui prime est la nécessité d'être précis, austère dans l'utilisation des mots, de ne pas tomber dans les coups bas et d'être profond dans la conception des idées qui dominent les poèmes. Tout cela se réalise parfaitement. Les mêmes thèmes évoqués ci-dessus sont ici présentés, moins liés à l'amour du couple, comme cela se produit dans les Élégies, mais davantage à la nature de l'homme et à son rapport à la connaissance du monde, à sa posture face à la mort et à l'idée vague de nature de Dieu. Il est curieux de voir comment la divinité est presque toujours mentionnée avec le mot Un. Les souvenirs prédominent et sont la substance qui brise et expulse les poèmes sur la page. L'idée de la fin de la vie et les souvenirs de ce qui a été fait et de ce qui n'a pas été fait sont parfois intolérables en raison de l'incapacité de pouvoir représenter supprimez-les, d’autres sont une forme de consolation. Zelaschi recourt également à des idées poétiques que tant d'autres auteurs ont également développées : Borges, Orozco, par exemple, l'idée que les contraires ne s'annulent pas nécessairement, mais que les deux sont à la fois : la lumière et l'ombre, par exemple, ce qui s'est produit et ce qui ne s'est pas produit. Les probabilités et les chemins de la vie sont à leur tour des choix inévitables qui excluent les autres pour toujours, et pourtant ces autres possibilités rejetées font également partie de la vie, peut-être plus que les supposées réelles.

Filial Rescue of the Father's Memory est une série de poèmes matures qui se distinguent par leur mélancolie et leur beauté tardive, mais semblent plus opaques par rapport à son œuvre majeure.

Les Odes Libres sont une autre partie exquise de l’ensemble des poèmes. Une fois de plus, Zelaschi se tourne vers une forme ancienne que de nombreux auteurs du XXe siècle ont abordée avec succès. C'est une forme adaptée pour traiter de l'épopée, de la légende, même les futuristes l'ont adoptée pour traiter de sujets liés aux excès du progrès et au destin de l'homme en tant que race. Les odes de Zelaschi abordent des sujets similaires. Il y a une atmosphère de légende qui parcourt ces odes, ni rhétorique ni passagère, mais étroitement liée à l'actualité, sans être tendancieuse ou référentielle. Le langage est épique dans le rythme, pas dans les mots, les images sont précises, très visuelles, et rappellent Rilke ou Buzzatti pour cette odeur de tragédie imminente, de tristesse contenue dans des héros presque anti-héros. Les odes reprennent également des thèmes locaux, d'autres parlent de la campagne, de la montagne et du vent, et sont clairement des allégories de l'homme en général.

Les Odes rythmiques des années 1940 ne méritent pas l'attention, mais seulement en tant que témoins de l'apprentissage et des influences de la jeunesse.

Le Chant du Souvenir et du Dénombrement de la Province de Buenos Aires, cependant, œuvre d'un auteur expérimenté, ne mérite pas, à mon avis, d'être rappelé.

Les Mythes nous rendent le meilleur des Zelaschi. Encore une fois le souffle est épique, maintenant pour nous parler clairement avec deux poèmes allégoriques qui traitent de la Bête gardée en chaque homme, en chaque guerrier, et d'une ville utopique, qui rassemble toutes les bonnes et mauvaises caractéristiques possibles, la ville qui est là et pourtant il n'a jamais existé. Las Cívicas est un groupe de poèmes provoqués, peut-être, par la part de chaque homme qui prétend être membre d'une communauté, d'une ville, d'un système politique. Loin de la propagande, les poèmes recourent à des images et allégories anciennes, des rois, des bouffons, des princesses. Mais cela ne sature pas de cela, ce ne sont que des mentions que chaque lecteur comprendra à sa manière. Le résultat est moins tragique que le reste de son œuvre, il y a un humour proche de l'ironie qui ne retient pas cette caractéristique comme étiquette. Ce qu'il y a de bien chez Zelaschi, c'est le contrôle que prend sa plume pour ne pas aller au-delà de ce qui est nécessaire, pour ne pas susciter de signes de « je suis comme ceci et je pense cela ». Il crée de la poésie et mesure ses propos pour que le résultat soit à la fois prudent et percutant.

Le Chant Fragmentaire de Newpolis est tout le contraire du Chant du Souvenir de Buenos Aires, je veux dire à la fois dans son style, sa portée, son point de vue et sa réalisation finale. Ce n'est pas une énumération, en premier lieu, ce qui est l'un des défauts du Canto précédent, où les références ne sont que de simples informations sans objectif. Dans les différents fragments de la Chanson de Newpolis, nous découvrons les différents aspects de cette mégapole du futur proche, mais qui pourrait très bien être n'importe quelle ville moyenne ou grande du monde d'aujourd'hui. L'auteur ne parle pas d'une ville en particulier, et chaque lecteur pourrait imaginer le nom de celle où il habite. Car plutôt que d'être spécifique, la particularité ne fait que confirmer la généralité. Pas d'une ville, comprenons-le, mais de ceux qui l'ont construite. Le Canto a l'atmosphère presque épique des odes, avec de nombreux tons ironiques qui accentuent le caractère à la fois allégorique et critique. Il a l'esprit d'un grand poème de Whitman, la même audace de ne pas se laisser intimider par l'incorporation de mots à caractère technologique ou quotidien, tout simplement rares dans un poème. Il y a aussi des personnages dans ces chansons, non plus des alter ego de l'auteur, ni un témoin ou un narrateur impersonnel, mais des personnages qui, comme les Épitaphes d'Edgar Lee Masters, font partie d'une galerie d'un lieu qui représente tous les lieux. Mécanisme, progrès excessif par rapport à l'évolution spirituelle, ignorance volontaire de la piété, sont les thèmes principaux de ces énormes et beaux chants prophétiques.

Enfin, nous lisons les Chants du Labrador et du Marin, dans une sélection de poèmes de ce livre de jeunesse qu'a écrit le même auteur. Ce sont des vers vieux d'un peu plus de vingt ans, très rhétoriques et dans le style de Rafael Alberti, et pas du meilleur Alberti. Nous avons déjà dit à d'autres occasions que chaque poète a son propre rythme de croissance et de maturation. Zelaschi est un auteur prolifique qui a eu besoin pour faire mûrir de

nombreux textes, sa croissance s'est donc maintenue jusqu'à l'âge adulte. Mais précisons que même dans ses poèmes les moins pertinents, les plus immatures, il conserve une dignité qui sauve ces textes mineurs de toute qualification de médiocrité. Enfin, dans Les Derniers sont inclus quelques poèmes qui n'ont en commun que le langage vécu avec leur meilleure période, mais le thème et la forme choisie sont répétés au point d'être superflus dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Il ne s’agit pas d’un chant du cygne, mais plutôt de quelques sketches qui tentent d’affirmer, de redis ce qui a déjà été dit auparavant avec énormément de talent et d’efficacité.

LE TEMPS SENT LA VIANDE DE RANCE

« Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l’obscurité et du silence. »

Marcel Proust

Charlotte Brontë

Jane Eyre (1848)

La différence entre les sexes existe-t-elle dans la littérature ? Je pense qu'il existe des points de vue divers, qui ne coïncident pas toujours avec le sexe de l'écrivain. Il existe des femmes auteurs dont la violence contraste avec ce qu'on attend habituellement d'elles, la délicatesse et la subtilité. Il y a des hommes dont le regard primaire est basé sur la mélancolie et la passivité, différents de l'expérience brute et de la dure intégrité de la nature masculine. C'est pourquoi l'apport du regard féminin ne repose pas sur la forme mais sur le point de vue. Et cela ne doit pas nécessairement être supérieur ou inférieur, ni plus ou moins lointain, ni plus englobant ou plus intime. Je crois que l'apport de chaque auteur réside dans son expérience personnelle, qu'elle vienne d'un homme ou d'une femme. La différence réside peut-être dans qui lit. Un lecteur peut voir dans le regard féminin d'un auteur certains traits communs, qu'elle n'a probablement pas eu l'intention d'exprimer, mais qui y sont implicites. Mais cela arrive toujours chez tout bon lecteur, il recrée le texte, c'est-à-dire qu'il le crée à nouveau, et le résultat est autre chose, quelque chose qui s'est formé dans les limbes de la conscience : une idée qui est devenue un mot écrit et qui est devenue une idée. encore. .

Ce qui différencie Jane Eyre des autres romans écrits par des femmes, c'est qu'il s'agit d'un produit typique d'une époque et d'une formation culturelle spécifiques : la classe moyenne suburbaine d'une province de la campagne anglaise. Religieux mais pas fanatique, conservateur mais pas restreint. Le rôle des femmes est déterminé par certaines limites, mais cela ne signifie pas qu'à huis clos, elles ne peuvent pas accéder aux livres et à la liberté que leur offre l'éducation. Charlotte était peut-être la plus talentueuse des trois sœurs, mais Emily n'a rien à envier à sa sœur avec ses Wuthering Heights. Jane Eyre se démarque non pas tant par le décor gothique (bien que jamais trop sombre) ou par les personnages torturés et tragiques, mais par l'extrême intelligence de l'auteur. Raconté à la première personne, le protagoniste n'est jamais confondu avec l'auteur. Le personnage est clairement défini et évolue grâce au regard lucide et logique de la protagoniste elle-même. Le développement est presque une analyse psychosociale d'un personnage, non pas tant en raison de la recherche de causes et d'effets, mais en raison de l'extrême rationalisation des étapes suivies dans sa vie. Il y a un contrôle continu de ce qui est raconté, il n'y a jamais de mouvements hésitants lors du récit et la fermeté du personnage est un symbole de la structure narrative. Les dialogues entre Jane et Rochester sont un jeu d'ironie parfois froide et cruelle, un échange de mots

qui frise presque le tranchant, et pourtant aucun d'eux ne se sent offensé, ni ne doute que l'autre comprendra ce qu'il voulait dire, car sauf que cela n’a pas été explicite. Et dans cette interrelation il y a un érotisme qui brise tous les préjugés. Dans la même impossibilité de deux amants qui veulent désespérément se caresser et ne peuvent pas le faire à cause de conventions culturelles ou de répressions personnelles, cela se manifeste dans les mots qui sortent de leur bouche. Les mots caressent et blessent à la fois.

L'intrigue est très bien tissée, solidement ancrée dans la clarté des personnages, et seulement dans le dernier tiers, lorsque Jane, après trois jours d'errance et de faim, trouve refuge justement et sans le savoir dans la maison de ses cousins inconnus. semble à la limite forcé. Mais cela n'enlève rien au roman.

La fin est l’une des rares fins heureuses où elle est le résultat naturel de l’intrigue. C'est un résultat qui provient de bien plus de pertes que de gains, mais cela confirme que Jane et Rochester ne sont pas des personnages inhabituels. Le bonheur ou le malheur est transitoire, et sa durée dépend de la manière dont la nature d'un homme ou d'une femme décide d'y faire face.

Ange Bonomini

Au-delà du pont (1996)

Dernier recueil de nouvelles de l'auteur, il a été publié à titre posthume deux ans après sa mort en 1994. Bonomini était particulier et se distinguait par sa maîtrise des nouvelles et des récits. Au total, il a publié six livres. série d'histoires, dont la production s'étend de 1972 à celle dont nous parlons aujourd'hui. Ses caractéristiques narratives sont un bon langage, exact et poétique, la nette maîtrise de la technique du récit et de sa structure particulière, les intrigues et le climat toujours proches de l'allégorie, qui ne tombe jamais dans des lieux communs ou banals, encore moins dans le mauvais goût. Même si ses thèmes, notamment dans ce livre, ne sont pas originaux, par exemple : le thème du double, la ressource du rêve comme dédoublement de la réalité, ils ne cessent d'être de dignes exemples de la manière dont ces thèmes doivent être traités, c'est, avec une touche d'originalité qui démontre le style de l'auteur. Si nous parlons du Locataire, nous verrons que de nombreux auteurs ont traité le thème du double de la même manière, de Bradbury à Orgambide, et pourtant dans sa manière brève et exacte de raconter, cette histoire est nouvelle et choquante dans son presque une fin inattendue. Dans Marta et Camila, nous avons un autre exemple du thème du double, et l'accent n'est pas tant mis sur le surprenant ni sur le fait fantastique comme ressource première, mais

sur le drame et la mélancolie qui naissent de la situation de ces personnages. L’allégorie ne vient donc pas du symbole représenté par l’événement surnaturel, mais est une conséquence naturelle de la psychologie du personnage. Rêve ou pas, réalité ou fantasme, le personnage vit une autre forme de sa vie, qui s'impose à lui et qu'il ne peut choisir. L'auteur ne se plaît pas à faire souffrir ses personnages, et ils ne ressentent pas non plus le drame comme quelque chose d'insupportable ou d'incompatible avec la vie, la situation fait partie d'eux-mêmes en tant qu'entités vivantes. Le sommeil n'est pas un état en dehors de la vie, il se situe entre les plis de l'éveil, ces plis que l'on néglige parce qu'on ne prend pas la peine de regarder en bas ou sur les côtés. The Messenger est une autre histoire sur le thème de Bradbury qui ne déçoit pas du tout entre les mains de Bonomini, dans ce cas le protagoniste est un être qui transporte les signes d'une peste d'une ville à l'autre. C'est une histoire intemporelle sans espace prédéterminé, qui rappelle les récits médiévaux ou ces légendes de l'Europe de l'Est. End of Childhood est plus localiste et aborde le thème tragique de la mort d'un enfant d'une manière d'une élégance exquise, sans le mentionner, en faisant seulement allusion à l'inévitable, et cela ne veut pas dire que le langage cesse d'être proche et intime. C'est un exemple admirable de la façon dont la voix narrative à la première personne peut prendre des tournures localistes, voire grossières, au sein d'un style précis, dominé par l'élégance discrète de l'austère et de la justice émotionnelle. La même parité se produit dans des histoires telles que A Museum Piece et Last Chapters of My Memoirs, où les barrières entre fiction (respectivement picturale et littéraire) et réalité sont complètement brisées et la transition entre l'une et l'autre est claire et sans conflits.

Je pense que Bonomini est l'un des meilleurs narrateurs et conteurs argentins. Son style, lié à Cortázar, semble présenter à mon avis moins de hauts et de bas que celui du maître, comblant évidemment le fossé en termes de réalisations obtenues et la rupture avec les conventions qui caractérisaient Cortázar. Le fantastique chez Bonomini est lié à l'usage de l'allégorie d'une manière similaire à celle cultivée par des auteurs comme Buzzati, Kafka ou Schulz. Bien que moins préoccupé par l'environnement lui-même, ce qui est particulier chez Bonomini, c'est cette absence de limites entre ce qui est et ce qui ne l'est pas. La réalité a autant ou plus de valeur que ce dont nous rêvons. L’ambiguïté n’est pas un défaut, ni une exception à la vie quotidienne, mais plutôt une caractéristique implicite et substantielle du concept de réalité lui-même.

Bruno Schultz

Rue des Crocodiles (anthologie)

L'auteur n'a publié que deux livres d'histoires : The Cinnamon Shops et The Gravedigger's Sanatorium. Il s’agit d’une anthologie qui rassemble une grande partie de ces histoires. Cet auteur, né et ayant vécu en Europe du Moyen-Orient, à une époque particulièrement mouvementée (la Seconde Guerre mondiale), s'est consacré à la peinture et à la littérature, et dans les deux cas il a atteint des moyens d'expression surprenants. Sa littérature, en l'occurrence, est colorée et liée à son collègue Franz Kafka, et il partage avec lui une vision du monde à la fois tragique et absurde. Cependant, les similitudes s'arrêtent là, à mon avis. L'auteur du prologue de l'anthologie,

Elvio Gandolfo, mentionne la similitude dans l'importance de la figure paternelle, et bien qu'il souligne les différences entre les deux parents, je pense que l'influence de chacun est complètement opposée. Le père de Schulz est un poète, un être absorbé par le délire de l'imagination, quelqu'un qui a donné des ailes à la réalité, parce qu'elle est grise et plate. L'importance du père de Schulz réside dans l'empreinte poétique et imaginative qu'il a laissée sur son fils, et lui, en tant que protagoniste de ses histoires, a également décidé de mettre son père comme co-star. Pratiquement toutes les histoires sont liées : la même famille, la même atmosphère, le même climat et le même ton de nostalgie et d'absurdité. Le langage, impeccable, rappelle Proust, l'absurdité de Buzzatti et la poétique de Kafka, et pourtant, dans une œuvre si courte, Schulz a réussi à créer un monde où l'allégorie est évidente, mais pas assez pour expliquer le monde. qui créent. C'est quelque chose de détaché du monde réel, une autre chose qui s'est formée parallèlement à la même chose originale. Le changement se situe dans le point de vue du sujet, qui après avoir perçu la réalité, l'a transformée puis l'a projetée dans cette même réalité comme alternative. Par exemple : les oiseaux que le père du narrateur élève sont réels dans une certaine mesure, mais la variété, la taille, les coutumes et l'invasion de la maison par ces oiseaux : est-ce réel, est-ce imagination, est-ce illusion ? Les oiseaux sont là, et ils sont étranges : ce sont des vérités irréfutables.

L'ambiance est nostalgique, pas magique mais absurde, j'insiste, mais pas d'une absurdité désespérée comme celle de Kafka, mais festive, comme un carnaval de monstres qui ne font pas de mal.

Le point culminant, peut-être, est l'histoire Le Sanatorium du Fossoyeur, pour moi l'une des trois meilleures histoires du XXe siècle (digne héritière du Bartleby de Melville et de La Métamorphose de Kafka). Un lieu où le réel et le onirique s'entremêlent jusqu'à échanger leurs places. Il n'est pas surprenant qu'il nous rappelle le sanatorium de Mann's Magic Mountain.

Le langage de Schulz est un mélange étrange et très particulier d'images sensorielles variées, comme lorsqu'il relie les objets à travers leurs caractéristiques visuelles et les relie aux caractéristiques auditives ou odorantes des autres : forêt et brun de cèdre, bois et tabac, violoncelle et vent.

Enfin, je mentionne que la première anthologie en français a été réalisée par Maurice Nadeau, également auteur d'une excellente étude sur la vie et l'œuvre de Flaubert.

William Trevor

Nuits à l'Alexandra (1987)

Ce court roman est une manière supplémentaire par laquelle les écrivains anglophones contemporains ont décidé de raconter leur enfance à partir du point de vue désenchanté de l'âge adulte. Par rapport aux Corrections de Franzen, le plus petit nombre de pages et le climat moins oppressant n'empêchent pas la similitude des goûts et des passés d'être évidente. Il y a un enfant narrateur protagoniste, une petite ville, une époque bouleversée par la guerre, un progrès qui dévore les trésors de l'enfance, une famille qui, comme toutes les familles, est dysfonctionnelle au-delà de sa bonne coexistence. Car comment assimiler que cinq personnes totalement différentes doivent vivre ensemble et partager des goûts et des principes, défendre la fierté et renoncer aux désirs. Ici, l'enfant principal rencontre un couple étranger : lui allemand, elle anglaise, d'âges très différents. Et l’enfant trouve surtout en elle une compréhension et un traitement que sa famille ne semble pas disposée à lui offrir. Les préjugés de race et de croyance sont les piliers sur lesquels la famille doit être établie, et tout ce qui déséquilibre l'équilibre des jours est rejeté. L'étrange, l'extravagant doit être interdit, et pourtant un enfant peut voir plus loin qu'un adulte, car il n'est pas encore aveuglé par les valeurs appréhendées. Et inévitablement, lorsque la confrontation ne mène à aucun terrain d’entente, le ressentiment s’installe et la pitié n’a pas sa place. Ressentiment du garçon envers sa famille, impiété de la famille envers le couple étrange. Le garçon devient alors adulte et, au-delà de son propre choix de destin, il est victime de cette guerre personnelle, parallèle à celle qui a dévasté les villages durant son enfance. Solo, propriétaire d'un cinéma construit en l'honneur d'une femme qui voyait au-delà des biens du monde et des bonnes coutumes, la personne, l'individu, l'esprit et le cœur du garçon. Un cinéma qui n'a pas résisté aux avancées du progrès technologique, et qui résistera néanmoins car il y a des principes qui ne sentent jamais mauvais et ne se décomposent jamais, ils sentent le moisi à force d'être archivés dans de vieux greniers, mais ils n'ont pas perdu de leur force. Seul et incompris, l'homme reste le gardien d'un lieu où le souvenir d'une femme est plus ferme et plus beau que toute guerre, toute famille et toute enfance.

William Trevor est un poète narratif. Son langage est à la fois clair, limpide, nostalgique et humoristique. Il y a parfois le ton ironique de Twain, l'atmosphère de Bradbury, la solidité d'Hemingway, la dureté de Franzen.

Léonidas Barletta

Histoire des chiens (1950) Même s'il pleut (1970)

L'auteur faisait partie du groupe littéraire Boedo et donc de la confrontation permanente avec le groupe Florida. Ce qui confrontait les groupes était la position de la littérature par rapport au monde. Boedo revendiquait une fonction sociale et un engagement pour que la littérature aborde les problèmes urgents de la société et devait être un porte-parole et un représentant de la culture populaire. Mais cette proposition était très différente de la façon dont nous pourrions la concevoir à l'époque actuelle. A cette époque la fonction dLe roman et l'histoire, la poésie, l'essai ou le théâtre devaient représenter la vie du peuple et défendre les droits des pauvres et du prolétariat. C'était une époque de changement et de justice longtemps retardée. Les coups de la révolution soviétique étaient inévitables, s'ajoutant à la guerre civile espagnole et à la révolution cubaine. La fonction de l'art en tant qu'art en soi, consacré uniquement au langage, telle que conçue par le groupe de Floride, était une position du bourgeois et aisé natif de River Plate.

Comme dans tout groupe, il y a de bons et de mauvais représentants, je veux dire des hommes dont les principes sont au service de la bonne littérature et d'autres où celle-ci est au service de la fonction sociale. Quand la langue n'est qu'un instrument, elle tombe dans le pamphlétisme, et il est difficile d'aboutir à de la bonne littérature.

Leónidas Barletta était un grand écrivain dont l'œuvre est trop vaste pour être généralisée, mais à en juger par les deux romans mentionnés ci-dessus, il a su donner sa propre vision du peuple sans trahir les finalités de l'art. Le langage apparemment simple est très bien soigné. C'est pratique, mais poétique à la fois. La vue détaillée des habitants du quartier et des villes est à la fois belle et concise. Son humour ne vient pas du narrateur mais de la voix bien exprimée des personnages. Mais lorsqu'on essaie de représenter la réalité, il y a toujours une sélection, car nous ne pouvons pas représenter toutes les choses et tous les faits du monde en même temps. Et en même temps, même si l'on se consacre à un domaine particulier, ou à un individu particulier, la vision du narrateur est toujours subjective. Par conséquent, dans ces cas-là, la vision de la ville que Barletta nous transmet est vraie, certes, mais aussi idéalisée. Et il devait être conscient que cela était inévitable, c'est pourquoi il n'élève pas ses protagonistes au point de démolir les autres, mais les décrit plutôt comme des êtres particuliers dans une région et une époque particulières. C'est un conteur, pas un documentariste ou un philosophe. L'auteur n'a pas de lieux communs ni de messages moraux ou sociaux.

Il y a un contexte politique et social, forcément, à peine évoqué, qui n'influence pas la psychologie des personnages. Il est vrai aussi que ceux-ci se rapprochent parfois du stéréotype, qu'ils se fondent tous dans une

grande caractérisation dont font partie les personnages, les animaux et l'environnement.

Les deux romans, en tant que représentations d'une société et d'une époque, ont la structure de chapitres qui se succèdent comme des épisodes d'environnements et de situations différents. Il n'y a pas de conflit précis ou trop profond, mais plutôt une psychologie du quartier où chaque personnage humain ou animal est une partie et une caractéristique particulière de cet être collectif. Dans Histoire des chiens, l'auteur participe activement au récit, et apparaît même comme un personnage et créateur des destinées de ses personnages à la fois. Même s'il pleut a une structure plus conventionnelle, l'organisation des histoires liées est moins choquante car l'intrigue individuelle d'un couple va et vient au sein du collage général qui tente de représenter le quartier.

Tout comme Emilio Zola, avec ses différences bien sûr, Barletta aborde le naturalisme avec moins de grossièreté mais plus de lyrisme.

Clarice Lispector

Liens familiaux (1965)

Treize histoires. Treize histoires qui sont des modèles de la façon dont une histoire doit être écrite. Treize histoires, comme le livre d'histoires de Faulkner. Une femme latino-américaine, d'origine brésilienne, faisant honneur, en accordant une offrande non seulement digne de la mémoire du maître nord-américain, mais aussi parfaite que celle-là. Lispector n'écrit pas seulement parfaitement, avec le ton approprié à chaque personnage, s'autorisant en tant que narratrice les tournures nécessaires et pas plus pour que les idiomes locaux ajoutent et n'entravent pas l'objectif principal de chaque histoire : explorer en profondeur ce qui est caché, délibérément aspects cachés de chaque être humain. Homme, femme ou enfant, elle extrait de chacun la honte, la douleur, la peur (de la croissance, de l'amour, des relations interpersonnelles). Elle cherche et trouve l'humain général dans l'humain particulier.

Il est vrai qu'il explore avec une extrême minutie l'âme féminine, d'une femme adulte, d'une femme au foyer, d'une femme avec des altérations émotionnelles et psychiques, d'adolescents qui grandissent refoulés. Mais ce n'est qu'un aspect de sa recherche. Lispector creuse à quatre mains et retrouve la nature de l'homme, de l'adolescent et de ses préoccupations quotidiennes, de ses peurs et de sa mesquinerie, de l'homme adulte et de ses peurs, des familles comme entités exposées aux dangers du monde. Elle retrouve les petites choses, les actions, les gestes, qui changent tout d'un coup, changent le cours d'une journée et d'une vie entière. Exemple maximum de tout cela : Joyeux anniversaire. Une vieille femme fête ses 89 ans, toute la famille avec enfants et petits-enfants se réunit pour la divertir ; elle, dure, rigide, au lieu de souffler le velas du gâteau, cracher par terre. De là naît une histoire, un monde naît de cette attitude, et Lispector le met à profit pour que l'on ressente l'équilibre fragile, la substance inclassable de la nature humaine.

Où étais-tu la nuit (1974)

Ce livre de contes, très proche de la date du décès de l'auteur, est bien différent de celui évoqué précédemment. Family Ties est un livre écrit au début des années 60, en pleine maturité de vie et de capacité d'écrivain. Celui dont nous parlons maintenant a la maîtrise de celui qui l'a écrit, mais les circonstances qui le nourrissent sont très différentes de celles de l'autre livre de contes. Il faut ici appeler ces textes des histoires et non des histoires, pour plusieurs raisons. D'abord, ils sont plus courts, au ton impressionniste, presque imprimés par moments, sur une anecdote ou des situations quotidiennes, mais sous la vision très particulière de l'auteur, ils deviennent singuliers, parfois étranges, toujours profonds dans leur connotation et leur transcendance. Les récits les plus longs, qui occupent la première moitié du livre, sont ceux qui se rapprochent le plus de la structure du récit, et pourtant ils résistent à cette classification. La recherche de la dignité, dont la caractéristique principale est de marquer un certain type de femme dans une situation particulière, s'échappe de l'habituel pour prendre un ton kafkaïen, d'absurdité possible dans ce cas, une allégorie du désir sexuel insatisfait qui surgit à soixante-dix ans. ans et comme une amère surprise pour le protagoniste. La connotation existentielle et les répercussions sur la vie, la mort et la vieillesse évidente. Le Départ du Train est une autre histoire à l'intrigue plus établie, et pourtant c'est toujours une succession de pensées intemporelles assignées à deux personnages dans une situation statique : l'attente à la gare. Le texte qui donne son titre au livre est le plus long et le plus complexe. C'est comme un point charnière entre les deux moitiés. Ici, le onirique et le fantastique prédominent. On part d'une situation chaotique : une orgie où se mélangent esprits et humains, mais tout ce chaos s'organise au fur et à mesure des heures de la nuit ; Quand l'aube se lève, les fureurs et la luxure s'apaisent et se perdent dans la lumière. La même chose se produit avec Seco Study of Horses, ici le fil conducteur est une série d'impressions écrites dans une sorte de journal ou de cahier. Le protagoniste part cette fois d'une situation d'origine terrestre : sa croissance avec un cheval, et se termine par la situation mythique du cheval du roi. Dans ce cas, l'ordre du chaos vise la découverte et la formation du véritable désir et de la personnalité adulte.

Ces histoires sont probablement influencées par la situation personnelle de l'auteur, touchée par le cancer, et le ton impressionniste et réfléchi des dernières histoires ne peut qu'être lié à cette circonstance. Malgré cela, l'habileté et surtout la recherche continue, le souci permanent de la bonne littérature ont maintenu leurs rênes fermes au-dessus du sentimentalisme bon marché ou du lyrisme léger.

Il n'y a pas d'arguments définis, mais tout est perdu dans l'esprit de l'auteur ; Il n'y a pas de personnages psychologiquement développés, mais ils font tous partie d'elle, les impressions de sa vision globale du monde : de la vie, de la mort et de ce que nous quittons en partant.

Luisa Mercedes Levinson

La rose pâle de Soho (1967) Les tisserands sans homme (1967)

La première histoire que j'ai lue de l'auteur, dans un magazine du dimanche, était El abra, un excellent texte qui place Levinson dans la position d'un grand narrateur voué à capturer des personnages forts dans un environnement sauvage, où la cruauté est innée et fait partie du circonstance des protagonistes comme la respiration elle-même. Les sections de Contes de la côte et Histoires qui se sont produites se démarquent dans ce livre, où l'environnement est lié de manière irréversible à la situation décrite et aux caractéristiques des personnages. Des histoires comme Les Deux Frères, La Famille d'Adam Schlager, montrent le caractère disproportionné, exubérant et violent des personnages marqués par l'environnement. Dans le même temps, l’environnement n’acquiert de pertinence en tant que tel qu’à travers les actions de ces personnages. Il n’y a pas de lieux communs, il n’y a pas de rhétorique, il y a un langage qui élève la situation au niveau mythique. Le reste des histoires, bien que pas à leur niveau, n'enlève rien à leur inclusion dans le coffret.

Dans Las tejedoras sin hombre, cependant, je ne sauve que trois des 14 histoires : celle qui donne son titre au livre, Au-delà du Grand Canyon et El Dorado. Pourquoi je dis cela, parce que ce qui caractérise le langage de Levinson est un langage calqué sur l'environnement, même si l'environnement qu'il décrit n'est pas exactement réel. L'auteur choisit de mythifier des lieux et des personnages, et c'est ce qu'elle fait de mieux, obtenant ces climats austères, incertains et cruels des histoires les plus réussies. Lorsqu'il décrit des personnages de la ville, lorsqu'il choisit une ironie un peu naïve dans la voix des personnages, voire une certaine hL’humour campagnard ou bourgeois de quartier, lorsqu’il décrit des rêveries et utilise des lieux communs et des mots comme « infini » et « liberté » dans un contexte rhétorique, il perd toujours le ton qui élève les autres textes à un niveau de transcendance.

Lorsqu'il décrit des situations spécifiques, il construit une légende avec le langage, et à son tour le langage la rapproche du lecteur pour l'émouvoir, car il a cessé d'être quelque chose de général et de lointain et est devenu quelque chose d'immédiatement lié à ses propres désirs et frustrations. Il n'y a pas d'évolution psychologique, mais plutôt un va-et-vient intime, une alimentation mutuelle de l'environnement avec le personnage, qu'il soit désert, pampa ou rivière. Le pont est le langage, qui s'élève très haut, élevant même la cruauté et la violence à un lieu d'une beauté terrible.

Le reste des histoires est bien écrit, cela ne fait aucun doute. Mais ils n’ont pas d’impact comme ceux mentionnés dans ce livre et dans l’autre. Elles sont triviales, presque un remplissage ennuyeux parmi les meilleures histoires. Les rêveries, qui n'excluent pas la rhétorique et le langage trop froid, et l'intrigue triviale de quelques histoires proches de la science-fiction, sont à mon avis quelques-uns des défauts les plus importants.

Ce qui distingue un auteur, c'est sa contribution particulière, les brefs aperçus qui le sauvent du reste. Ce que Levinson apporte est suffisamment montré de manière magistrale dans les histoires de The Pale Rose of Soho.

Abélardo Castillo

Les Machineries de la nuit (1992) Le Miroir tremblant (2005)

Il faut établir quelque chose dès le début : Castillo est un maître. Partant de cette prémisse, tout commentaire sur l'un de ses livres ne peut laisser de côté les normes élevées qu'il a établies depuis sa création. Les deux livres qui nous intéressent actuellement sont les deux derniers recueils de nouvelles publiés. À la première lecture, les histoires ne déçoivent à aucun point de vue, même si l'on s'attendait à trouver un écrivain dans son crépuscule, alors que tant de sa génération se sont répétées, comme Cortázar. Dans ces récits, Castillo démontre deux choses : premièrement, qu'il n'a pas perdu sa maîtrise narrative ; deuxièmement, que même si son thème est répété, il ne manque jamais de trouver une torsion, une variation qui ressemble plus à une spirale qu'à un cercle.

Comme toujours, dans ses récits, le fantastique ne semble pas l'être, parce que le fantastique surgit et se fond dans le quotidien, parce que le réel a le même ton de langage que le fantastique. Les thèmes qui reviennent tout au long des cinq livres d'histoires qui composent Les Mondes Réels sont regroupés en différentes cellules : par exemple, Carpe diem, Le temps de

Milena, La fille d'une autre partie, où la femme représente un lieu idéal auquel on accède. par l'imagination ou le rêve ; Corazón, Hernan, où sont évoqués l'adolescence, sa cruauté implicite et un événement tragique (rappelez-vous une autre histoire des Autres portes : El marica) ; Thar, Le Décurion, Le Déserteur, où le thème du double et du temps apparaît dans diverses variations.

Le temps à Castillo est un élément flexible et perméable, et l'espace est subordonné au temps. Dans Celui qui attend, il y a un double parallélisme : fleuve/temps et folie/sanité, tous deux ont des relations : la folie est un détritus que le temps laisse derrière lui, comme la rivière qui change de lit et dépose des roches et de la terre dans la précédente.

Le narrateur à la première personne semble toujours le même dans Castillo, mais c'est une caractéristique qui donne le ton général impersonnel-personnel, le premier apporté par l'intrigue, commun, parfois trivial, le second par le langage. Mais tous deux s'échangent, se métamorphosent pour créer un personnage mythique, général, mais qui ne cesse d'avoir une voix particulière. L'impression qui en résulte est celle de lire un destin unique mais représentatif de l'âme de l'homme. La même chose se produit avec les femmes qu'il décrit, qu'il s'agisse de Milena, d'Agustina, etc.

Le temps réel est représenté par le couple homme plus âgé/jeune femme, instrument que le narrateur utilise pour le jeu du temps et de l'espace ; Ce sont des portes qui ouvrent sur les différentes possibilités de la réalité.

Le narrateur à la première personne se confond avec le narrateur à la troisième et même à la deuxième personne, mais il n'y a pas de confusion, mais plutôt une transition subtile et utile pour l'ambiguïté du style.

Castillo, à soixante-dix ans, n'a pas perdu son talent, et ces dernières histoires n'enlèvent rien à ses plus grandes réalisations. Ils s’additionnent et confirment une œuvre unique, différente au sein du grand récit de River Plate.

William Boyd

À la gare Yankee (1993)

Ce recueil d'histoires du narrateur britannique rassemble 18 histoires superbement écrites, où il y a non seulement de l'habileté et de la maîtrise du genre, mais aussi un souci de renouvellement et d'expérimentation. Des histoires telles que Strange Situations, The Cork, Transfigured Nights et In Short, brisent la structure linéaire pour incorporer des sauts de point de vue

afin de montrer la distorsion mentale du narrateur. otagoniste dans la première histoire mentionnée, l'utilisation de textes non littéraires liés à l'intrigue pour créer des liens intertextuels dans la deuxième histoire, des fragments de journaux intimes et des sauts dans le temps dans la troisième, et des ruptures dans la ligne de l'histoire temporelle pour créer une attente ou conduire au lecteur par des détours et des chemins indirects jusqu'au bout, dans le quatrième récit.

Les autres histoires suivent plus ou moins une ligne plus conventionnelle, et ce qui les distingue est la crudité et la maîtrise avec lesquelles elles sont racontées. Dans beaucoup d'entre eux, l'intrigue est triviale, presque anecdotique : l'éveil sexuel et l'apprentissage de la maturité (presque jamais), où le caractère vulgaire et torride du sexe contraste avec une sensibilité particulière et émotionnelle chez certains personnages. Un autre trope répété est celui des personnages auto-marginalisés, ratés ou perdants (Bat Girl, The Care and Maintenance of Swimming Pools, The Next Boat from Douala), dont l'isolement et l'alignement peuvent les conduire à des actes rédempteurs (comme dans le cas du personnage de Morgan), une marginalisation encore plus grande (comme dans les premier et deuxième récits) ou les conduisant à commettre des actes criminels (At the Yankee Station ou My Girl in Skinny Jeans). Il est également fréquent de voir des couples ou des groupes d'amis (Cadeaux, Alpes Maritimes) avec un narrateur témoin qui est généralement le tiers en lice, et qui devient subrepticement le protagoniste et, comme par hasard, démontre son égoïsme avec des attitudes triviales qui Elles se transforment finalement en actions torrides, et pourtant elles sont communes à tous les hommes car elles ne s'éloignent d'aucune situation sociale commune et ordinaire : une école, une résidence universitaire, etc. Le dernier point important est le thème des crimes impunis (Situations étranges, À la gare Yankee) commis pour se venger ou pour rendre justice, mais l'auteur ne juge jamais, il montre et suggère seulement à travers les personnages, leurs pensées et leurs discours, la cause probable de ceux-ci. crime. Il n'y a même pas de monologues intérieurs étendus, puisque la plupart de ces histoires sont racontées à la première personne ou à une troisième personne très proche du protagoniste, donc le déroulement de l'action est entrelacé avec les motivations du personnage, qui peut même se tromper mais ne pas le faire. le lecteur : Voilà donc le savoir-faire de l'auteur, qui, sans montrer son intervention, est le moteur de son œuvre.

Quel que soit le sujet abordé, Boyd les attaque avec la pitié et la dureté nécessaires : pitié lorsqu'il s'agit de montrer la cause et l'origine de la forme ou de la posture de ces personnages face à la vie ; crudité quand il doit montrer ce que sont et font ces personnages.

Jacobo Fijman

œuvre poétique

Les trois seuls recueils de poèmes publiés par Fijman de son vivant sont réunis dans ce recueil en deux volumes de la maison d'édition Leviathan,

auxquels s'ajoutent un court ensemble de poèmes individuels et un prologue de Carlos Riccardo, bref mais précis.

En lisant l'ensemble de son œuvre poétique, il faut mettre de côté la réputation qui la précède : c'est-à-dire la personnalité de l'auteur et le mythe qui s'est créé autour de lui, qui surpasse l'œuvre de l'auteur en termes de diffusion et d'incompréhensions. Les classements et les jugements de l'affaire doivent arriver après sa lecture, s'il y a opportunité et raison.

A partir de Red Mill (1926), publié à l'âge de 28 ans, on retrouve un poète déjà expérimenté, accompli dans son expression et ses ressources poétiques. Vous savez déjà combien les silences et l'austérité du langage en disent plus que de nombreux mots. L'utilisation des couleurs comme symboles, combinées avec d'autres noms qui sont à leur tour des instruments ou des moyens d'adjectifs indirects, par exemple : silence-blanc-violet-jaune, sont des signes de paix mais imprégnés de présages de mauvais moments "Agrios souffle de folie" . Il existe même plus d'un poème intitulé Vêpres. Mais la folie est déjà en quelque sorte constatée : « Le pont a été tordu, comme une grimace » ou « Les moulins à images, les routes sans points de vue », points négatifs et positifs d'un même état visionnaire. Parce que la folie est une façon de voir plus, de se tenir au bord d'un précipice, d'un point de non-retour, et d'oser franchir le pas suivant. D'où ce premier vers du livre, désormais si célèbre : « La démence, le chemin le plus ardu et le plus désert ». Les ponts sont à la fois espoir, mais ils sont aussi brisés et dominés par le silence.

Ses ressources dans ce premier livre sont sans doute surréalistes, non hermétiques comme chez d'autres auteurs, mais il recourt avant tout aux symboles et aux couleurs. Il existe des images bucoliques, pratiquement absentes dans les autres livres, destinées à capturer un état d'innocence lié à l'enfance et à d'autres lieux déjà perdus et irrécupérables, par exemple les poèmes Joie et Antiquité. La désolation intérieure est prédominante et se transmet à travers la désolation du paysage, à Mediodía : « Le silence a mis au vent une serrure d'heures".

La transformation du village de la joie en désolation est un de ces passages supplémentaires. Même les vents, autre symbole largement utilisé, meurent en hiver. Il existe cependant un dernier poème pour un presque addenda, une addition, L'Homme de la mer, qui est un hymne et un dernier espoir.

Dans Fact of Stamps (1929), nous lisons des vers plus longs, avec moins d'impressions et de descriptions. Ici, la poésie fait preuve d'une maturité expressive dans le sens de ne pas s'abandonner à l'efficacité ou à l'habileté de l'image seule, mais cette image en même temps n'est pas seulement un symbole en soi, mais une incarnation de l'état d'esprit, de l'âme, en définitif. Car chez Fijman il n'y a pas de distinction entre lucidité et folie, entre âme et esprit. Tout est la même entité qui s'exprime et est en même temps le poème, et c'est une réussite maximale pour un poète de production si

limitée et si jeune. Voici quelques exemples : les murs inclinés, le froid s'enfonce dans les branches, il y a le rire de mon enfant avec la grand-mère aveugle de la nuit noire, on récupère l'ombre qui tombe des oiseaux.

Dans Morning Star (1931), nous sommes dans un autre état, non plus en transition, comme dans le livre précédent, ni préoccupé par un avenir sombre entrevu au loin, comme dans le premier. L'auteur est ici entré dans un état de béatitude, de dévotion dont il est convaincu mais qu'il ne cherche pas à imposer aux autres. Contrairement à tant d'autres auteurs qui font de la poésie une plateforme politique ou religieuse, un moyen de transmettre des idées à imposer, Fijman se limite à faire de la poésie un instrument et un objet incarné de son âme, sa nouvelle âme redimensionnée par la découverte d'un nouvel état d'esprit. extase et possibilités. Et, curieusement, ce ne sont pas les idées du catholicisme qui prédominent ici, et elles ne noient pas non plus le lecteur sous des images banales ou sursaturées de mysticisme. Fidèle à son style, Fijman établit des limites, qui sont celles données par sa propre esthétique et son propre langage. Il y a donc un engagement envers l'art et le langage, qui fixe les limites de cette expression de l'âme nouvelle. L'extase spirituelle est une chose, la poésie comme la littérature en sont une autre. Il sait que le but ultime de cette démarche est la page blanche, pour tout exprimer sans avoir recours aux moyens limités des mots. C'est pourquoi les images de ce livre se limitent à quelques-unes qui sont répétées sur un rythme de chant grégorien, qui donne saveur et odeur à ces poèmes. Ici, la religion et le mysticisme ne sont ni louange ni condescendance. Ils sont une expression de foi poétique et non une allégorie. La religion est absente en tant que dogme, elle est simplement poésie car elle exprime les lumières et les ombres d'un même objet chanté. La répétition n'est pas fatigante, elle est un rythme de la masse de la vie : la nature, la voix, l'amour, qui deviennent des expressions, des moyens poétiques. Fijman n'est pas un poète des objets, mais de l'âme qui s'incarne dans les choses pour leur meilleure compréhension.

Rares sont ceux qui se sont approchés aussi près et l'ont exprimé aussi bien avec peu de mots et de ressources, et peut-être que la répétition continue de ces quelques mots est à la fois la ressource et le sens, la fin de ce qu'il veut exprimer.

Dans le rapport final de Vicente Zito Lema, certaines questions méritent d'être mentionnées. On se demande s’il était vraiment malade mental, si cette logique interne exprimée dans sa poésie ne démontrait pas réellement un autre type de logique, une autre forme de réalité. Nous nous demandons également quelles sont les limites entre le normal et l’anormal, la raison et la folie. Les paroles tolérantes, presque pieuses, de Fijman à l'égard de ses médecins ne relèvent pas de l'hypocrisie de l'Église, mais plutôt d'une humilité légèrement teintée de cynisme. Parce que combien d’ironie et de sarcasme, combien de jeu, combien de vraie folie il y avait là-dedans. Des pourcentages qui ne peuvent être calculés étant des médecins, des poètes ou des religieux. Peut-être que la divinité que Fijman croyait découvrir est

capable de les connaître, une divinité qui naît peut-être en chacun comme la renaissance de soi dans la pleine vie. Peut-être que l’art, par définition manquant de logique, fournit cet espace, ou du moins crée les conditions d’une telle nouvelle conception.

Alejandra Pizarnik

poésie complète

Compilation minutieuse et très attendue de poèmes publiés et inédits de la poète décédée de ses propres mains à 36 ans. Si nous racontons la vie et l'œuvre d'un autre grand poète, Jacobo Fijman, qui a vécu 72 ans, dont plus de la moitié de sa vie enfermé dans un hôpital neuropsychiatrique, nous nous demandons quelles pourraient être les causes de positions si différentes face à la vie. On pourrait dire que Pizarnik n'a pas trouvé le réconfort de la religion et que le désespoir l'a emporté, ou que c'est peut-être elle qui souffrait d'un déséquilibre émotionnel ou mental et méritait d'être enfermée pour sa propre protection. Mais auraient-ils pu créer chacun d'eux si leur vie avait suivi d'autres chemins que celui qu'ils ont suivi ? Ce ne sont que des questions, des hypothèses, enfin des hypothèses où les deux ne sont qu'une paire de multiples variables. La vie et l'art, comme l'esprit et l'âme, échappent aux classifications et aux schémas, ils échappent à l'enfermement que la pensée humaine veut leur attribuer.

Il ne nous reste que son œuvre, qui dans le cas de Pizarnik est beaucoup plus riche en quantité étant donné qu'il a vécu deux fois moins longtemps que Fijman. Cela la relie à ces auteurs qui sont morts tragiquement très jeunes, généralement de leurs propres mains, ou qui ont également abandonné leur œuvre très tôt, parce qu'ils n'avaient plus rien à dire. C'est peut-être ce qu'il aurait fallu considérer dans l'œuvre de Pizarnik. On met fin à sa vie parce qu'on n'y trouve plus de sens, et quand le sens est « dire », et qu'on ne trouve que du vide, il n'y a plus qu'un dernier vide à atteindre. Et dans toute son œuvre, irrégulière, intense et toujours sincère et exquise, on retrouve ces constantes : le silence des mots, le néant des mots que le poète sent toujours et dont il a peur. La peur est une autre constante, mais pas la peur de la mort, car elle apparaît toujours comme une consolation, un néant de paix, mais plutôt d'ombres, d'incertitude, d'inconstance des êtres humains, de silence. Comme nous l'avons dit, son œuvre a parcouru un arc abrupt qui a coïncidé avec sa vie, non pas en années, mais en intensité.

Ses deux premiers livres, des années 1950, publiés pratiquement après l'adolescence, montrent une poète déjà avancée, expérimentant un rythme nouveau, perturbateur, presque dissonant, dans la musique du poème, et c'est sans aucun doute ce qui en a séduit beaucoup. des jeunes poètes des années 90, qui l'ont imitée jusqu'à la nausée. C'est le mérite de ces livres, qui me semblent pourtant immatures, sans grande profondeur, de simples exercices valables mais trop hermétiques et limités dans leur portée.

Avec la publication du troisième livre, Les Aventures perdues (1958), la poète acquiert une clarté, un rythme qui, bien que plus conventionnel, reste le sien, avec un style clairement marqué. Il y a une expressivité qui vient d'une plus grande précision, ce qui lui donne de la profondeur. Cela posera

problème dans certains de ses livres ultérieurs, en particulier dans les poèmes en prose, trop adjectifs et avec une rhétorique en surabondance. Mais en revenant à ce troisième livre, on voit que se démarque avant tout l'idée de l'innocence comme vérité, qui à son tour est la mort, rien : où les mots se suicident. On voit combien cette constante est présente dès l’âge de vingt ans. Tout ce qui vient n'est peut-être qu'un bref développement en profondeur et en densité, et le reste, une répétition.

Diana's Tree (1962) poursuit la recherche expressive et la maturité, la trouvant à son apogée de vitalité. C'est, selon moi, le meilleur livre de l'auteur. Ici la nuit, le néant, le vent, la mort, l'air, le silence, les ombres sont la substance des poèmes, courts, précis, percutants, tranchants. Presque aphoristique, mais sans morale ni message. L'idée de la mémoire ancienne régit que le destin se produit avant la mort, que du départ il y ait l'arrivée.

Dans Les Travaux et les Nuits (1965), seul le troisième fragment revient à la hauteur du livre précédent (bien qu'il ne lui corresponde pas non plus). Dans le reste, il y a moins de subtilité et de profondeur expressive. C'est plus serein, mais comme épuisé tant dans les idées que dans la manière de les exprimer.

De Extraction de la pierre de la folie (1968), je ne récupère que les deuxième et troisième fragments (de 1963 et 1962 respectivement). Ici, sa prose poétique déborde, mais le délire et la rupture, comme cela arrive aussi dans les poèmes des deux premiers livres, déterminent le chaos sans ordre intérieur. Et tout chaos doit avoir une logique interne pour être compris même par le lecteur le plus expérimenté. Dans le quatrième fragment, le thème de la mort est excessif, autre problème qui appauvrit une certaine partie de l'ensemble de son œuvre.

Jusqu'à présent, nous pouvons conclure, au moins temporairement, que le meilleur de son œuvre s'est développé entre 1958 et 1963, et cette période peut être étendue à certains poèmes de 1965, c'est-à-dire de l'époque où il avait 22 ans à 27 ou 29 ans. ans.

Vient ensuite L'Enfer Musical (1971), le dernier livre publié de son vivant. Les poèmes en prose sont une répétition de thèmes, où les mots débordent avec beaucoup moins d'efficacité que dans ses courts poèmes. Il arrive un moment où l’on peut se sentir saturé par la répétition du mot « lilas ». Il y a des images excessives, saturées, sans subtilité, impossibles à lire, y compris de nombreux lieux communs et sans originalité, même pour son époque et compte tenu de combien elle serait imitée par tant de poètes de moindre qualité qu'elle. Par exemple : si je voyais un chien mort, je mourrais d'orphelin en pensant aux caresses qu'il reçoit, ou l'hiver me grimpe comme l'amant du mur, ou pendant le temps de sommeil, un temps endormi sur un gant sur un tambour, et je je cite le meilleur des plus ratés. Il y a des passages où les questions pour quoi, pour qui, où, quand ressemblent à celles d'un poète très mineur.

Les poèmes ne sont pas rassemblés dans un livre, de la période 1956 à 1960, ils sont tous excellents. Pizarnik était une maîtresse du poème court, car elle lui donnait à la fois concision, force et subtilité. De sa poésie émerge sa propre identité, sans équivoque. Elle donne une identité au néant, et derrière la lumière il y a l'obscurité et vice versa, derrière les fenêtres, des morts. L'identité se définit donc par l'inversion : lumière-obscurité, tout-rien.

Dans les poèmes non rassemblés dans les livres de la période 1962 à 1972, je n'en souligne qu'une demi-douzaine, le reste souffrant des défauts susmentionnés.

Bref, on arrive à la conclusion d'avoir lu une vie de voyage littéraire poétique, avec ses sommets splendides et ses plateaux inoubliables, les hauts et les bas d'une vie qui a rencontré le silence, ce bien précieux et tant redouté, finalement gagné. sur leurs propres mérites.

Carson McCullers

Histoires complètes

Les histoires de l'auteur couvrent une longue période de travail créatif, pratiquement toute sa vie, puisque la première d'entre elles a été écrite à l'âge de 16 ans, en 1933, et la dernière a été publiée en 1956.

Il n'y a que 19 histoires, mais leur qualité individuelle fait de chacune d'elles un joyau irremplaçable. Dès la première histoire, en pleine adolescence, McCullers a montré sa maîtrise du genre avec une histoire qui raconte les changements de deux adolescents qui passent de l'enfance à la jeunesse. Celui qui mûrit avec difficulté, traverse les crises qui déterminent le regard des autres, lutte pour être accepté, le souci de se sentir différent, et qui voit son cousin, un peu plus jeune, traverser des crises similaires mais qu'il cache. ou du moins qu'il ne peut pas voir. Parce que chaque adolescent croit que sa souffrance est unique, et sa tendance à l'isolement lui fait voir en lui-même et chez les autres un mystère qui lui fait peur. Et c’est ce mystère qui domine au moins la moitié des histoires. Les conflits de l'adolescence : peurs, jalousie, attirances, isolement, sexe, obsessions, inquiétude face à quelque chose qui va arriver et qui va tout changer. La croissance apporte des changements qu'ils aimeraient maîtriser mais ne peuvent pas, et quand ils veulent voir que tout s'est déjà produit, parfois subrepticement, et que les souvenirs déterminent l'identité, sans qu'ils puissent choisir. L'un n'est plus un, mais un autre.

L'auteur montre des paysages cruels et tristes avec un ton paisible et poétique, avec des détails brefs, dès les moindres détails, et c'est dans cette petitesse qui rend l'anecdote précise (inévitable) et attachante (douce et amère à la fois).

La capacité à prendre le contrôle à la fois de la conscience masculine et féminine est étonnante et transmet les humeurs avec des gestes précis et l'atmosphère de l'histoire. Il y a dans son style presque un mélange de la précision d'Hemingway avec la poétique de l'époque de Proust.

Cela peut être aussi cru que dans Le Jockey, une histoire presque hemingwayenne, ou aussi tendre que dans Madame Zilenski et le roi de Finlande. Mais sa crudité n'est jamais abrupte, mais toujours filtrée par le ton presque élégiaque, non pas parce qu'elle est surchargée mais parce qu'elle est mélancolique, résignée, lente serait l'adjectif qui pourrait se rapprocher un peu de ce style de construction narrative très particulier.

La lucidité avec laquelle il décrit, dans la bouche d'autres personnages, sa propre expérience avec l'alcool est louable, car elle ne le transforme pas en protagoniste ni ne transforme l'histoire en un discours pour ou contre. Il ne raconte qu'une histoire où l'alcool est presque un personnage qui ne parle jamais mais qui est là, derrière et à côté des protagonistes. La musique est un autre élément essentiel de ces histoires, puisque l'auteur elle-même était une pianiste frustrée. Cet élément fournit deux facteurs importants : le climat et le ton de la prose, sans aucun doute dominés par le lyrisme, et d'autre part le thème, c'est-à-dire la peur et la prémonition de perdre sa propre capacité ou capacité. La peur de la perte est un thème récurrent, tant chez ses protagonistes adolescents exposés à la perte de leur enfance ou de leurs capacités musicales, que chez les adultes, la peur de perdre la raison, le talent ou les rêves.

McCullers est impitoyable avec ses personnages, mais en même temps elle les entoure d'une aura de tendresse. Difficile équilibre, car elle n'est pas tranchante ou tranchante dans sa prose, mais chaleureuse tout en restant absolument sincère, voulant peut-être ainsi démontrer l'ambivalence de l'être humain. Cette ambivalence inclut à la fois le plan spirituel et psychologique, ainsi que le plan sexuel, d'où cette sorte de compréhension particulière de la conscience masculine, en ce qui concerne des aspects que peu d'auteurs masculins osent aborder. Bref, ses personnages ne possèdent pas de mal conscient ou délibéré, mais semblent plutôt accablés par le poids de leur propre personnalité, qu'ils ne savent ni définir ni contrôler. Ce sont des lâches, tristes, pleins de ressentiment, mélancoliques et passifs. Beaucoup d'entre eux sont malades, et la piété de l'auteur, capable de souffrir des mêmes faiblesses villes, il s'adresse à eux non pas pour les justifier, ni même pour les consoler, mais pour les tirer de l'anonymat du néant, pour leur donner un espace et une occasion de dire, de se montrer, de parler et de continuer leur chemin jusqu'au bout. de chaque histoire.

Réflexions sur un œil d'or (1941)

Ce roman est un roman inconfortable, même pour cette époque, où l'on croit s'être débarrassé de la grande majorité des préjugés, notamment

sexuels. Mais malgré cela, de nombreux tabous persistent, il existe des domaines où l'équilibre précaire des émotions vacille d'un côté ou de l'autre, où la psychologie humaine s'étend et s'approfondit, refond et mélange les facteurs qui composent sa complexité. Jusqu'à faire de l'esprit et de l'âme humains un fondu insaisissable, tortueux et extrêmement irritant. Et si ce monde s'exprime trop clairement, aussi expressif que l'eau sale et trouble qui atteint le rivage où nous sommes assis et dont nous ne supportons pas l'arôme, nous tolérerons encore moins de le lire comme le fait Carson McCullers. Parce qu'elle n'est pas délibérément sanglante ou explicite dans son récit, son récit est presque décontracté, clair, avec peu d'explications ou de descriptions qui tentent de fusionner l'âme ou les humeurs du paysage pour donner une image plus expressive ou artistique à une situation corrompue. Dans son récit, il n'y a pas d'obscurcissements du langage ni d'hermétisme inutile, les personnages sont exprimés tels qu'ils sont : pour la plupart malades, mais c'est une conclusion nécessaire à laquelle parvient le lecteur. L'auteur se limite à dire comment ils raisonnent et comment ils sont, ce qu'ils aiment et ce qu'ils font. Il y a peu de flashbacks. Pour être un narrateur omniscient, l'auteur cache des indices au lecteur, le laissant en attente d'explications sur des épisodes qui seront clarifiés plus tard, comme le crime de Williams ou le caractère bavard de Penderton. Sa position est détachée de ce qui se passe, presque comme une chroniqueuse, mais sans artifices journalistiques. C'est peut-être la seule façon de développer six personnages principaux dans un roman aussi court, presque une longue histoire en raison de sa structure. Dans ce roman, nous pouvons trouver plusieurs caractéristiques qui le définissent : 1) roman court ou nouvelle, comme nous l'avons déjà dit ; 2) six personnages très complexes (Six personnages en quête d'un auteur ? Pirandello ?) ; 3) narrateur omniscient qui cache des données ; 4) une certaine distance par rapport au narrateur ; 5) une tension constante, fournie par cette longue structure d'histoire ; 6) les monstres, malades ou plus ou moins normaux, selon les caractéristiques de la société qui les juge, qui tout au long du texte revêtent un caractère plus humain, plus tragique, s'éloignant de l'ironie aiguë et amère exprimée, pour obtenir plus proche de la tragédie grecque, presque dans le style de Sophocle dans Médée.

Penderton mérite un paragraphe à part, peut-être le personnage le plus inclassable, le plus riche et le plus singulier, le plus tordu de McCullers, il est presque un mélange de tous les autres personnages : masculin, féminin, haine, amour, jalousie, ressentiment, hauts et bas émotionnels, stupidité. C'est presque une représentation de la société entière, un échantillon de ce qui se cache sous les masques que la coutume rend tolérable et possible au milieu de la superficialité de la machine sociale.

La ballade du café triste (1943)

Dans ce roman, l'auteur adopte un ton différent. Même si les personnages sont eux aussi des monstres, le regard et le ton sont plus poétiques, moins irritants que dans Réflexions sur un œil d'or. Cependant, dans un autre parallèle inverse, ce qui semble à première vue être un regard plus lyrique et humanisé sur les personnages, au fur et à mesure de l'action, ils deviennent plus complexes, plus grotesques et sans doute monstrueux. Ici, la ressource d'anticipation est également utilisée, largement utilisée par l'auteur, tant dans les histoires que dans les romans, où il y a toujours des phrases qui indiquent que quelque chose s'est produit dans un avenir immédiat, qui a changé les choses ou le cours d'une situation. Et la ressource n'est pas abusive, mais extrêmement efficace pour ce type de récit, car elle crée une tension permanente, de quelque chose qui va arriver de manière imminente, et en général ce fait n'est pas spectaculaire ou trop tragique, mais presque commun et ordinaire comme n'importe quel simple fait de la vie quotidienne, mais qui déterminera une rupture dans le point de vue et les décisions des personnages. Ici, l'événement est le combat final entre les personnages principaux, qui change la vie du protagoniste, que l'on croyait être une héroïne, une anti-héroïne en réalité, mais à laquelle le lecteur s'était attaché. Et le personnage du bossu, à qui nous aurions dû donner notre pitié et notre affection en tant que lecteurs, prend la forme que son apparence extérieure montre dès le début : une âme sombre et un but secret et égoïste.

Frankie et le mariage (1946)

En grandissant, Frankie se voit différemment, il est une personne différente tout comme le temps qu'il a laissé derrière lui est différent. L'été précédent, il a ressenti le changement le plus important : le mécontentement annonce avec elle-même et sa dislocation dans le monde. Les étés sont généralement conflictuels pour les préadolescents et les adolescents, ils sont exposés à leur physique changeant et rapidement transformé, qu'ils reconnaissent à peine et avec lequel ils se sentent mal à l'aise, ils sont également exposés à un échange forcé avec les autres, s'ils ne le souhaitent pas. différents et "étranges", alors qu'en réalité ils aimeraient être seuls et se sentir en sécurité dans leur monde. Car Frankie grandit et son appartenance au monde est doublement remise en question : elle n'est plus la petite fille, mais elle n'est pas non plus l'adulte qu'elle aimerait être et qu'elle tente d'imiter avec des clichés et des commentaires qui semblent

artificiels et ridicules. dans sa bouche. Elle a besoin de se sentir égale aux autres pour qu'ils ne l'isolent pas, mais elle veut aussi préserver le monde idéal dont les restes persistent dans sa tête lorsqu'elle contemple et réfléchit au monde qui l'entoure.

Les changements sont représentés par le mariage de son frère aîné : avec ce mariage tout change pour elle, son enfance disparaît définitivement, son seul lien est monopolisé par un inconnu qui l'emmène. Et Frankie a besoin et est convaincue qu'elle doit faire partie de ce mariage et de ce mariage, qu'elle et eux forment un tout insoluble, c'est pourquoi elle a besoin de parler et d'expliquer, et tout le vendredi et samedi après-midi est consacré à dire aux étrangers quoi. il fera : aller au mariage et partir avec eux découvrir le monde. Elle quittera la ville, ce qui la limite à être une grande femme, personnalité à laquelle elle est destinée. Son père est un homme distant, soucieux de son travail, calme et triste après le décès de sa femme. Il ne prête pas beaucoup d'attention aux sautes d'humeur et aux caprices de la croissance de sa fille, mais il l'aime et s'inquiète pour elle lorsqu'elle quitte la maison pendant quelques heures.

Frankie doit prendre des décisions, et il les craint, il fait face à ses illusions et il fera une erreur en les confrontant à la réalité. Elle sait, elle sent que nous sommes tous au secret, et c'est pour cela que personne ne la comprend quand elle a le besoin, le besoin urgent, de leur parler et de leur faire voir ce qu'elle ressent. Elle prend la décision de partir avec son frère et sa femme, mais le lecteur sait que c'est un fantasme, qu'elle se heurtera à un mur lorsqu'elle verra la réalité le dimanche après le mariage. Elle se sentira blessée, et le lecteur voudrait l'en empêcher, lui faire en prendre conscience. Et c'est tout à l'honneur du narrateur, qui nous a transportés, même à la troisième personne, dans l'esprit et l'âme de Frankie, une jeune fille de 12 ans.

Frankie grandit et dans la deuxième partie du roman elle s'appelle F. Jasmine, parce qu'elle sent que ce nom lui appartient, et dans la troisième partie elle s'appelle Frances, pas encore une femme, mais déjà en route pour être un, non seulement parce que son corps le lui dit, mais parce qu'il a fait face à sa première grande déception : celle du changement des choses, celle du passage du temps où rien ne le maintient intact. La beauté des choses de l’enfance ne peut être préservée que dans la mémoire.

Frankie se retrouve entre deux points de vue : l'enfance de John Henry, son petit cousin, aux attitudes et postures enfantines, et la maturité sage et rustique de la servante noire, Bérénice.

Frankie découvre ce samedi après-midi un monde, des sensations nouvelles, mais aussi les limites de tout être humain : manque de communication, perte. En grandissant, elle sait qu'elle sera plus libre que lorsqu'elle était enfant, elle sait qu'elle peut aller et faire ce qu'elle veut, mais elle découvre aussi qu'elle sera plus seule. Elle est une représentante de la race humaine. Une fille de 12 ans dans une ville perdue aux Etats-

Unis, en pleine guerre, une fille anonyme et comme toutes les autres, elle se sent laide parfois, elle se sait fière et têtue presque toujours, mais comme tout le monde à son âge, il y a des choses qu'on ne peut pas changer, des choses qui sont trop grandes, du temps et des changements qui balayent tout, même ce qu'eux-mêmes voudraient préserver : ce qu'ils ont été dans leur enfance.

Carson McCullers confronte son protagoniste à quelque chose de plus grave et de plus meurtrier que toutes les armées, le passage du temps, les ravages de la croissance et l'impuissance de la douleur face à la mort. Ainsi, McCullers devient un digne héritier de William Faulkner, qui, selon une anecdote, un jour de 1962, dans un auditorium de West Point, s'est approché d'elle et, la serrant dans ses bras, l'a appelée « ma fille ».

Marcel Proust

A la recherche du temps perdu (1913-1922)

Le premier roman de ce cycle fut publié en 1913, mais son processus de gestation commença en 1909. Le dernier roman publié par l'auteur fut le quatrième en 1922. Le cinquième et dernier, entièrement corrigé et complété, fut publié un an après sa mort. Les deux derniers, avec diverses versions sans corrections définitives, ont été édités ultérieurement. Un autre facteur important à prendre en compte est de savoir si nous devons considérer ce cycle comme un seul grand roman étendu, ou comme différents romans pouvant être lus indépendamment. Les fins n'impliquent pas nécessaire Attention à la suite, puisqu'ils sont pour la plupart ouverts, la structuration en chapitres et parties varie d'un roman à l'autre. En réalité, il n’existe pas de schémas définis et l’auteur semble avoir utilisé le flux et le flux de la pensée et de la mémoire comme sa seule ressource continue. Cette forme narrative, du moins à la manière de Proust, représentait un changement dans une époque déjà bouleversée par des changements sociaux, politiques et coutumiers. La révolution industrielle, les changements politiques, les nouvelles idées sociales, tout cela a créé un sentiment d'incertitude qui a pris fin avec le grand conflit de la Première

Guerre mondiale, qui, plus qu'une solution, était une manière de tout détruire pour refonder un nouveau siècle. Et c'est cette sensation que tente le dernier roman, où les personnages survivent à la fin du siècle avec des coutumes et des pensées mourantes, décadentes et déplacées dans un monde plus austère, moins hypocrite dans le sens où la haute société du siècle XIX l'a compris, mais non moins sanglant. Les paramètres sociaux ont changé, l'affaire Dreyfus a défini un avant et un après dans les étiquettes sociales et a mis en lumière, ou plutôt enlevé, les voiles qui couvraient les plaies.

Le ton choisi par Proust est donc celui qui filtre la réalité à travers la conscience de la mémoire. La pensée devient mémoire et la mémoire s'étend sur papier. C'est une tentative de piéger le temps, de ne pas le laisser passer sans l'enregistrer ; car l'auteur estime que même la mémoire, selon sa propre définition : immortelle parce qu'elle manque de temps, est aussi exposée à la mort. L'homme meurt et la mémoire meurt. Et il ne s'agissait pas non plus d'utiliser les ressources du naturalisme, dont l'objectif photographique était également voué à l'échec à bien des égards et à rendre l'époque remémorée rhétorique et lointaine. Pour ce faire, il lui fallait briser la structure linéaire et conventionnelle du roman du XIXe siècle. Il rompt avec le schématisme du narrateur à la troisième personne, et rompt à son tour avec la vraisemblance même qui devrait lui être accordée, selon la nouvelle modalité, car ce personnage narrateur protagoniste est presque omniscient. Il s'agit de décrire dans toute son ampleur une époque et une société, mais plus que son ampleur en termes de quantité, c'est une intention de faire revivre un climat, une sensation, une odeur que l'époque remémorée n'a peut-être pas réellement, mais qui est acquis. par la mémoire.

Proust choisit le filtre de la mémoire, qui le protège des atteintes du temps et des regards trompeurs. Il y a ici une seule conscience, un seul regard qui ne juge pas, cherche seulement à expliquer. D'abord dans la mémoire d'un enfant dont la personnalité se perd dans le contexte, elle se confond ou plutôt se forme avec ce qu'il voit et entend. Les deux premiers romans sont des romans d'apprentissage, de maturation et de description de la meilleure période de chaque homme, l'enfance. Le foyer parental, les promenades dans le quartier, les visites chez des connaissances, le théâtre, le jeune amour et son auréole mélancolique lorsqu'il échoue, les vacances au spa Balbec. Il retrouve ici le groupe de filles parmi lesquelles il rencontrera sa future amante : Albertina. Jusqu'à présent, les personnages sont très clairs, le lecteur les voit clairement. Cependant, le ton et le climat sont comme filtrés par un voile protecteur qui ne nous laisse voir que des éclairs et des ombres, et au milieu du spectre une saveur précise et perdue de jours mélancoliques et irrécupérables. Ici se produit la symbiose de l'art et de la vie, comme Thomas Mann l'a si bien développée plus tard.

Dans les deux romans suivants, le personnage du narrateur grandit et mûrit. Son profil prend du relief et de l'espace au sein de l'intrigue. Il est un

habitué des soirées des Germantes, descendants de la noblesse française, dont il révèle les caprices et les hypocrisies dans ses longs paragraphes consacrés à la description des soirées et des rencontres. Les opinions politiques sont interchangeables selon les convenances du moment, il en va de même pour les relations entre les dames qui organisent des réunions et des soirées tous les jours de la semaine. Des ressentiments se créent, de petites trahisons domestiques et l'auteur apprend que tout n'est pas comme il semble. Ses parents se situent à un niveau intermédiaire dans ce classement, si on peut l'appeler ainsi. Ils ne sont pas habitués aux hypocrisies de la haute société et n'osent pas non plus s'isoler de la classe à laquelle ils appartiennent. Sa nounou et cuisinière, quant à elle, lui sert de point d'ancrage, de contraste, d'équilibre. Elle souffre elle-même de préjugés, de mesquinerie et de vulgarités, mais elle n'a pas la tendance corrompue de prétendre être ce qu'elle n'est pas. Le personnage de la grand-mère de Marcel est un autre point fort. Le souvenir qu'il laisse chez Marcel va au-delà d'un enseignement : il est l'incarnation d'un temps à jamais perdu. La mort de la grand-mère, ainsi que la mort de l'écrivain Bergotte, sont deux des moments les plus réussis et les plus élevés de toute la littérature. Disons ici que, selon nous, le meilleur roman de tout le cycle est À l'ombre du multiple chas en flor (prix Goncourt en 1919), qui, de la beauté du titre à la poétique attachante de sa prose, est inégalé dans son objectif de reconstruire miraculeusement une époque avec les mains de la conscience et de la mémoire.

Il y a donc un développement en spirale dans la longue intrigue, qui part de la périphérie, c'est-à-dire la description de la société dans laquelle grandit le narrateur, pour entrer dans un secteur où son cœur mûrit et gagne de l'espace, à mesure qu'il apprend à aimer la femme qui sera son amante. Dans les cinquième et sixième romans, nous trouvons le point culminant : le narrateur est enfermé par la même méthode qu'il a utilisée pour décrire les autres personnages. Si l'esprit de chacun est un mystère, un vertige, le vôtre ne l'est pas moins. Il est pris au piège que sa pensée, c'est-à-dire la manière qu'il a choisi d'écrire, ne lui permet pas de sortir ou de se voir de l'extérieur. Bien que l'objectif du roman soit de s'isoler du temps, d'en sortir comme un dieu et de le piéger entre ses mains pour le recréer à volonté, cette même création pensée par Dieu est également produite par son esprit : c'est pourquoi il lui-même est le produit de sa pensée. Albertina échappe à ses mains, il ne peut pas la comprendre, ni plutôt l'englober sous tous ses aspects. Parce qu'il y a au moins deux Albertinas : celle qu'il voit et celle qu'elle cache. Il est obsédé par la jalousie, tant envers les femmes que envers les hommes. Albertina, jusqu'au quatrième roman, est presque un personnage raconté plus qu'un personnage qui agit. Le ton général du roman est ainsi conjectural, indirect, voilé, ambigu, teinté d'une poétique cruelle ou douce selon les cas. Dans le cinquième roman, Albertina apparaît davantage comme elle-même et le lecteur se rend compte qu'elle n'est pas telle que le narrateur l'imaginait au début. Elle se cache mais nous ne savons pas ce qu'il y a de grave ou d'inoffensif là-dedans. Est-ce notre imagination lorsque nous l'entendons parler ou est-ce l'imagination de

l'auteur ? C’est ici qu’il faut dire quelque chose sur la voix narrative particulière. On sait que le narrateur n'est pas l'auteur, qu'il existe un personnage narrateur avec au moins deux caractéristiques particulières : il transmet plus qu'il ne serait raisonnable de le savoir, et il a le mérite d'établir deux points de vue différents : celui du narrateur et celui du lecteur. Parce qu'il est très curieux de voir comment le lecteur est introduit dans le discours, commence à voir ce qu'il voit, et comme cette voix narrative est aussi un mélange de narrateur témoin et de narrateur omniscient, le lecteur voit le roman depuis deux plans alternatifs et simultanés : de de l'extérieur, comme si je lisais un roman à la troisième personne, et de l'intérieur, à travers les yeux du narrateur. Comme Proust choisit de laisser certaines zones de certains personnages dans des tons opaques et ambigus, y compris lui-même (même si cela n'est qu'intuitionné par le lecteur), le lecteur semble découvrir les choses selon le point de vue du narrateur, ressentant ses certitudes et ses incertitudes. parfois en voyant clairement, et d'autres fois en spéculant et en conjecturant. Ainsi le lecteur, lorsqu'il s'élève brièvement un peu au-dessus du narrateur (service que lui rend l'auteur), se rend compte que Marcel se trompe, et même alors, on ne peut en être sûr. Technique narrative très difficile, qui plus que technique est intuition et art.

Autre problème : l'obsession d'Albertina pour le lesbiennes est-elle une projection de ses propres peurs et répressions ? N'oublions pas combien le personnage du baron de Charlus a une influence très importante sur le narrateur, et comment à de nombreuses reprises le baron lui est proposé comme son éventuel protecteur. Ces avancées sont rejetées, voire ignorées, mais quel est le reste, le résidu que cela laisse dans l'âme de Marcel.

Le sixième roman est bien plus court que les précédents, et a même fait l'objet de versions diverses selon les éditeurs, qu'ils aient publié ou non les fragments inachevés que l'auteur lui-même a supprimés. Il est vrai que ces lacunes laissent des places vides dans l'intrigue du dernier roman. Cependant, si l'on commence à analyser ce dernier, on verra que l'on ne trouve rien de nouveau après la mort d'Albertina dans le sixième. Là, elle meurt, et nous l'apprenons, ainsi que le narrateur, grâce à une lettre de la tante d'Albertina. Elle disparaît, mais revient à la conscience du personnage narrateur et redevient mémoire et mémoire. Et c’est peut-être là la meilleure manière de préserver, de retenir, de ne jamais être déçu par quelqu’un. A Venise, où la mère de Marcel l'emmène pour le consoler, celui-ci, sur le point de partir, entend O sole mine chanté par un gondolier. Les eaux coupent la ville, l'envahissent, comme à Balbec les eaux baignaient les plages où il rencontra Albertina. Dans cette chanson sur les eaux, il ressent quelque chose qu'il ne peut pas définir et qui commence à lui faire peur. C'est peut-être la mort, quelque chose de menaçant qui, selon lui, détruit tout, même la mémoire. C'est pourquoi il s'enfuit avec sa mère en train, lisant une lettre dans laquelle il est informé que Gilberta, son premier amour, fille de l'annonce a prié Swan, l'homme qu'il a pris comme exemple dans son enfance, va épouser le meilleur ami de Marcel.

Ce roman est un épilogue plutôt qu'un roman en soi. Sa brièveté, sa rapidité, sa force dans la narration de la mort d'Albertina et de l'état émotionnel de Marcel, en font un épilogue parfait pour toute une intrigue qui avance vers un centre émotionnel : le narrateur. Tous ces souvenirs ont un objectif et un but, une fonction dans le cadre du roman complet.

En revanche, le septième est comme le chant du cygne sans la lucidité de tout ce qui l'a précédé. C’est une prolongation d’états émotionnels sans but, peut-être d’une rhétorique émotionnelle. Il y a des explications et des conclusions pour divers personnages secondaires, qui ne sont pas essentielles et enlèvent ce halo de mystère et d'ambiguïté que leur avait auparavant donné la voix narrative. Même s’il introduit un élément plus contemporain (la Première Guerre mondiale) comme facteur de dislocation et de sentiment de perte chez les personnages anciens, il n’apporte rien en soi au roman.

L'axe de tout le cycle est la mémoire d'une époque, les changements sont évidents à partir du moment où l'auteur a choisi de s'en souvenir. La saveur, la couleur du temps, les sensations et les odeurs d'une époque se ressentent à travers les mots. Les thèmes parallèles, comme la politique, la société, la sexualité, l'amour, la jalousie, le manque de communication, la mort, sont développés en longs paragraphes qui donnent lieu à des dissertations philosophiques teintées d'un lyrisme et d'une crudité à la fois.

Je choisis comme conclusion ce que Proust a fini de corriger avant sa mort. La fin d'Albertina disparaît à Venise, préfigurant, la liant à La Mort de Mann à Venise.

Jean Santeuil (1895)

Roman publié à titre posthume en 1952, trouvé parmi ses papiers avec une date de début en 1895, il est considéré comme un texte inachevé. La comparaison avec la Recherche de temps perdu, dont ce roman est un précurseur, un premier essai, est inévitable. Cependant, je pense qu’il n’existe en aucun cas un parallèle aussi exact dans l’intrigue et dans la forme qui justifie de le qualifier d’esquisse ou d’ébauche, pas même de tentative frustrée, et encore moins de l’adjectif inachevé.

Le thème constant et fédérateur de Proust dans pratiquement toute son œuvre était le temps. Le temps comme allié et ennemi de l'homme, et les choses et objets comme témoins indifférents capables de retrouver le passé en ouvrant une porte, laissant place au passage de la mémoire. C’est là qu’il

faut faire la première comparaison entre les deux. Si dans La Recherche le grand et à la fois subtil et petit déclencheur du souvenir est le goût du thé et des muffins au goûter de la grand-tante de Marcel, chez Jean Santeuil c'est la couleur de la confiture de fraises et du fromage mélangés au petit-déjeuner avec sa grand-tante. oncle.

On voit donc qu'il existe le même style : la prose poétique, dont le thème est la mémoire et la récupération du passé. Chez Jean, cependant, on trouve un traitement plus conventionnel et plus organisé des canons du roman du XIXe siècle, du moins en termes d'organisation et d'alignement de l'intrigue. Il y a une certaine rupture, par exemple, dans le saut temporel vers le futur du personnage principal pour dire comment il verra plus tard la situation racontée, ainsi que dans les dissertations permanentes, et l'organisation en chapitres dédiés à un thème, une situation ou un personnage spécifique. , toujours en relation directe ou indirecte avec Jean. Cela lui donne la configuration d'un roman de mémoire ou de chronique, où chaque chapitre est presque une histoire d'impressions, d'images, de descriptions de lieux et de sensations. Il est plus accessible que la Recherche car tout y est mélangé dans l'esprit du personnage et son discours constant et confus, dont le propre esprit choisit et cache de manière psychanalytique ce qu'il doit dire ou ne dit qu'entre les lignes. Dans la Recherche il y a de l'amertume, il y a une tension constante, il y a un sentiment de tristesse qui grandit, et qui se ressent dès les premières lignes, car le souvenir lui-même comporte l'impossibilité de revivre concrètement ce dont on se souvient.

Chez Jean Santeuil le souvenir est moins triste, plus raisonné, moins profond au sens psychologique, moins contradictoire, spéculatif et ambitieux, mais non moins poétique. Par exemple, le thème de la jalousie apparaît ici comme dans la Recherche, même l'homosexualité de l'amant est plus explicite et plus directe, même avouée par elle-même. Contrairement à Albertina dans la Recherche, Francisca n'a presque aucun mystère, et la désillusion vient à la fois d'elle et de Jean. Il existe toute une théorie sur l'amour exprimée sous forme de thèse, sur la nature de l'amant et de l'aimé, qui influencerait beaucoup Carson MacCullers. Voir à titre d'exemple toute la partie 9 du roman.

Quant au thème de l'image sociale, il est aussi cruel et précis que son successeur, mais il est quand même moins subtil, plus clair, si l'on veut, et il permet une certaine ironie libérée de l'amertume du Rech. erche. L'exemple le plus clair en est le chapitre La nourriture de Madame Cressmeyer. Si nous parlons de questions politiques, la partie 5 se démarque.

On voit donc que l'organisation en chapitres en cellules thématiques fonctionne parfaitement dans ce cas particulier. Un roman de 1000 pages qui se lit agréablement, teinté de social, de poésie, avec des passages joliment décrits, puisque Proust était passé maître dans l'art de décrire les sensations, de traduire en mots la peinture et la musique (voir Les Monets du marquis de Réveillon et La Sonate , cette dernière se rapportant à la sonate de Vinteuil dans la Recherche, beaucoup plus développée dans ce

dernier cas). Les passages descriptifs sont d'une beauté intense et justifient à eux seuls tout le roman, et je mentionne La Tempête parmi bien d'autres chapitres de ce type.

Il consacre le neuvième chapitre de la partie 6 au thème du temps comme objet d'étude. Il y a également une explication précise de sa position sur ce sujet dans le chapitre Le Marbre d'Agate. L'une des nombreuses méthodes proustiennes pour expliquer et illustrer le thème du temps est l'animisme, c'est-à-dire expliquer le point de vue des choses, des objets ou de la nature, en leur donnant une personnalité et la capacité de sensations. Plus tard, cette ressource deviendra plus subtile, confuse dans les multiples interprétations et dissertations de la Recherche.

Je considère les deux comme des romans inachevés car leur thème est le temps. L'objet d'étude, la mémoire, un instrument pour récupérer et arrêter le temps, devrait logiquement avoir un début et une fin. On se souvient de quelque chose, d'une anecdote, par exemple, qui a une intrigue avec un début et une fin. Mais l'essence même de la mémoire, à laquelle manque justement le temps, parce qu'elle en est une partie volée, implique sa propre interruption. L'apparemment inachevé est donc une nécessité et une fin en soi dans ce type de roman, créé et développé par Proust.

En conclusion, je dirais que Jean Santeuil n'est pas un roman inachevé, du moins pas un roman qui laisse une intrigue d'indices ou de thèmes incomplets. Le dernier chapitre se termine par une grande dissertation sur les générations des Santeuil et des Réveillon, faisant des parallèles avec les générations précédentes et futures. Le thème de la vieillesse des parents est un autre point qui clôt l'arc de développement de l'œuvre. Les changements dans la personnalité des parents et la croissance du personnage principal.

Il faut ici nécessairement mentionner une pièce intéressante de Proust. En introduction, deux écrivains en vacances rencontrent un écrivain qu'ils admirent. Plusieurs années plus tard, il les appelle sur son lit de mort et l'un d'eux trouve parmi ses papiers un roman qu'il décide de publier. Déjà dans le texte, le narrateur à la troisième personne décrit son personnage principal : Jean Santeuil, mais peu à peu il se livre à des apparitions littéraires, évoquant la portée apparemment fictionnelle et littéraire de son décor. Ainsi, on se rend compte que le narrateur écrit sa propre histoire comme s'il était quelqu'un d'autre, que l'ami proche de son personnage n'est autre que le deuxième auteur de l'introduction, et que ses deux personnages trouvent leur auteur bien des années après avoir été créés, puis réclamés sur le lit de mort de leur créateur. Mais on ne s'arrête pas là, l'auteur est son personnage, et au moment de mourir il récupère son passé, accompagné de ses personnages, fictifs ou réels.

Dans quelle mesure le monde d'un écrivain est-il une fiction, nous nous demandons-nous. La vie et l'art, la réalité et la fiction, sont-ils des entités distinctes ? Existe-t-il au moins une distinction possible ? Même le

raisonnement de logique pure nous incline davantage vers la voie de l'incertitude que vers celle de la véracité pratique. Parce que l'aspect pratique peut être cela : ne pas séparer ce qui est irréversiblement fusionné.

Plaisirs et jours (1895) Parodies et divers (1918) Essais littéraires (1912)

Les textes des Plaisirs et des Jours furent publiés en 1895, mais écrits avant et peu après l'âge de 20 ans. C'était son premier livre publié, avec un prologue d'Anatole France, un auteur que Proust admirait dans sa prime jeunesse et dont il reconnaissait les influences, même s'il en invalidait lui-même en partie la valeur à mesure que son propre style mûrissait. Il fut aussi, en France, l'écrivain modèle sur lequel il fonda son personnage de Bergotte dans La Recherche. On retrouve donc un style impersonnel, plus attaché à une école et un maniérisme littéraire qui répond plus à une forme instrumentale qu'au résultat d'une recherche. Dans cet ensemble de récits où prédominent la description des coutumes et autres textes courts que l'on pourrait appeler impressions et estampes décoratives, on retrouve, en y regardant de plus près, quelques thèmes que Proust développera plus tard : descriptions de la société parisienne, portraits de personnages de cette société, reflet de coutumes hypocrites. Les textes qui suivent ces temas est écrit avec la ductilité typique de sa formation, et bien qu'on ne retrouve pas le style proustien, ils sont écrits avec un certain charme entre naïf et critique, mais sans profondeur. On y trouve des parodies et des études sur des personnages de la comédie italienne, des exercices qui répondent à une influence littéraire qui a plus marqué sa sensibilité que sa lucidité et son esprit critique et intellectuel. C'est un livre qui est le résultat de lectures multiples, comme en témoigne le grand nombre d'épigraphes, très nombreuses dans le reste de son œuvre, les lectures de poètes romantiques et du XVIIe siècle, la comédie italienne et le classicisme. J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas tant de rhétorique mais un certain simplisme dans la conception, impersonnel dans le style et quelques échecs dans la structuration efficace des textes les plus proches de l'histoire.

Le livre Parodias y misceláneas est une compilation de textes libres publiés en 1918, mais écrits à partir de 1902. Le fragment Parodias est un exercice littéraire sans signification sauf pour ceux qui étudient la sémantique et le style de l'auteur, où il tente de décrire la même chose. fait tiré des pages journalistiques selon des auteurs contemporains et antérieurs.

Des Mélanges il faut sauver deux textes essentiels pour connaître le Proust critique. Tous deux sont dédiés à la figure de John Ruskin, un auteur admiré

par Proust dans sa maturité. Le premier (À la mémoire des églises assassinées) commence comme un livre de voyage, où l'auteur part visiter la cathédrale d'Amiens, qui a servi de lieu d'étude à une grande partie de l'œuvre de Ruskin. Cherchez à visiter les endroits où Ruskin est passé et a vécu. Après avoir décrit la cathédrale à la recherche de détails et du point de vue de l'autre écrivain, il se lance dans une étude plus détaillée et critique de Ruskin. C'est en somme un auteur voué à l'étude d'un autre auteur, avec lequel il ressent des affinités esthétiques liées par des sensibilités similaires. L'un anglais, l'autre français, et la différence des langues excluent, à mon avis, tout soupçon de parti pris, inconscient sans doute, mais toujours présent lorsqu'il s'agit de justifier les raisons pour lesquelles nous aimons un auteur qui parle dans notre langue. Parce que la barrière de la langue et l'obstacle à surmonter que constitue le travail de traduction, filtre, nettoie et donne plus de perspective. Chez les deux, on retrouve l'amour de la beauté et du passé, c'est ce qui les unit, mais l'un prend l'instrument de l'autre pour raconter sa propre vision, c'est-à-dire : Proust utilise la profondeur et la mélancolie, qui manquaient à son premier livre, dès le. Vision ruskinienne de la beauté des objets et œuvres d'art du passé. Même la morale, la moralité critique et intellectuelle, est une évidence, c'est un apprentissage qui prend de l'anglais. Il y a donc admiration et critique. Les défauts de Ruskin font aussi partie de sa personnalité, et c'est pourquoi ils ne sont pas rejetés mais incorporés dans l'admiration, dans le point de vue qu'il a choisi. Mais surtout et à la suite de cet échange, le subtil et bel équilibre esthétique des mots apparaît comme le principal. La deuxième étude (Journées de lecture) commence de manière typiquement proustienne, en se remémorant sa propre enfance dans la maison de ses parents, où l'on retrouvera presque les mêmes références que dans Santeuil et Recherche (d'où la séparation subtile et presque indiscernable entre fiction et réalité, qui individualise ainsi la vision de Proust). Les temps de lecture dans l'enfance l'amènent à étudier la conférence donnée par Ruskin sur la lecture. Nous trouvons ici des citations et des opinions sur ce qu'est la littérature et la manière dont Proust l'a conçue : une amitié sans engagement et sans hypocrisie. Il reconnaît l'influence de Gautier dans sa jeunesse, mais souligne ses erreurs et une certaine superficialité. Enfin, il dit que la littérature n'est pas un miroir de la vérité, elle en fait partie, car elle est ce que voit l'auteur.

Les Essais sont des textes publiés vers 1912, et tous sont précédés d'un prologue et d'une conclusion. Ce sont des textes de maturité, où l'on retrouve des chapitres qui font référence à des épisodes de l'enfance et de l'adolescence de Marcel Proust, mais qui se mêlent à la fiction dans d'innombrables références à Marcel de À la recherche du temps perdu et de Jean Santeuil. Au début, il nous semble lire des fragments abandonnés de son grand roman, dans d'autres nous nous retrouvons dans des mondes oniriques qui sauvent le passé à travers une exploration plus psychologique et freudienne, peut-être plus grotesque, qui surprend et revalorise le lecteur habitué à sa prose. Certaines parties des chapitres 2 et 3 rappellent L'Interprétation des rêves. Viennent ensuite les chapitres de l'essai eux-

mêmes, précédés des souvenirs précités et comme racontés à sa mère après le premier article publié dans Le Figaro (autre réminiscence de la Recherche), consacré à divers auteurs : Sainte-Beuve, Gérard de Nerval, Baudelaire, Balzac. Ce sont des études très exhaustives, très critiques, exemptes de toute adversité. lation. Opinions personnelles, sans aucun doute, que l'on ne saurait trop souligner, même s'il ne le dit pas directement, mais ses critiques sur ce qui ne lui plaît pas ne nous sont pas imposées ni arbitraires, mais plutôt appuyées par des exemples et fondées sur l'autorité de à qui ils viennent. Il y a un chapitre consacré à l'homosexualité, avec des déclarations que nous serions étonnés d'entendre encore aujourd'hui en raison de leur lucidité et de leur bon sens. Enfin, dans la conclusion, il y a des fragments qui résument presque toute la sagesse et l'expérience, qui devraient être lues dans n'importe quel site dédié à l'art de lire et/ou d'écrire. Par exemple : « ce que nous (les écrivains) faisons, c'est retourner à la vie, briser de toutes nos forces le verre de l'habitude et du raisonnement qui s'accroche à la réalité et nous empêche de jamais la voir, c'est trouver la mer libre », ou « les livres ». sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les idées nées du désir de dire quelque chose, d'une culpabilité, d'une opinion, c'est-à-dire d'une obscure. idée." Celles-ci et celles qui suivent sont des idées extraordinairement lucides et exactes qu’il convient de sauver de l’oubli, tout comme Proust, tel un Hercule, a sauvé les montagnes du passé vers la surface turbulente du présent.

Benito Pérez Galdos

Fortunata et Jacinthe (1886-1887)

La langue de Pérez Galdós est liée au naturalisme et aux coutumes de son époque. Contrairement à d'autres auteurs, cette école avait ses particularités dans chaque pays, marquées par les grands conteurs bien sûr, et non par des imitateurs ou des écrivains de second ordre. Pérez Galdós était un écrivain de premier ordre, peut-être l'un des cinq meilleurs écrivains espagnols de tous les temps. Son langage est direct et dans ce

roman il n'y a aucun mystère que le lecteur doive révéler. Tout vous est servi dans une assiette, même le déroulement des actions est si fluide et agréable qu'aucun gros effort n'est nécessaire pour continuer la lecture. Cependant, malgré cette simplicité et cette facilité apparentes, ce manque de mystères auquel nous, lecteurs, nous sommes habitués depuis le XXe siècle, est si bien raconté que l'habileté à manier l'humour, les coutumes et la tragédie, si grande, est étonnante comme chez un Grec. tragédie. Parce que l'image est espagnole, les rebondissements, les dialogues, les manières et les caractéristiques des personnages sont hispaniques, mais les passions qui animent les personnages et l'évolution de l'intrigue sont étroitement liées à Sophocle. Non pas à cause de la similitude des intrigues, mais à cause de la manière tragique et cruelle avec laquelle les personnages s'effondrent.

Premier point important : Galdós est un auteur de personnages. Plus que le décor, précis et rien de plus que nécessaire, c'est la personnalité de ses hommes et de ses femmes qui compte le plus. Il est trop fort, non pas dans le sens d'un écrasant, mais à cause de ses contrastes et de ses caractéristiques très bien définies. Le ton des dialogues est pour cela essentiel, mais ce n'est pas le seul facteur qui les caractérise. Le narrateur à la troisième personne s'imprègne de la façon de penser du personnage ; il pense et parle à travers le narrateur. En même temps, le narrateur participe à l'intrigue en tant que témoin lointain et indirect, presque un chroniqueur qui développe une intrigue, qui fictionnalise délibérément une histoire qu'il a autrefois connue de ses véritables protagonistes. Cela augmente donc la plausibilité. (Dans le dernier chapitre, nous supposons que le critique littéraire et ami dramaturge de l'apothicaire est l'auteur qui ne raconte pas cette histoire.)

Comme je le disais, les actions passent au premier plan, presque sans répit pour le lecteur. Qu'il s'agisse de dialogues, d'actions directes, de pensées ou de rêves, le personnage est au premier plan, et le lecteur ne peut se détourner ou l'ignorer. Il n'y a pas de classement par auteur, pas de notes non plus. Les quelques adjectifs sont le produit d'une manière de dire, d'un maniérisme du langage, d'une coutume du style populaire que l'auteur transfère dans le domaine littéraire afin de le rendre plus proche du lecteur, plus crédible et sans intermédiaires apparents. L'auteur se perd dans ce qu'il raconte : tel est l'objectif principal de ce type de récit. Cela semble paradoxal, le langage excessif du XIXe siècle ne semble pas cohérent avec ce procédé, mais le récit de Galdós a apporté cette caractéristique, peut-être plus que Zola ou Dickens. Il n'y a pas de lyrisme chez Galdós, il y a une crudité d'une qualité magistrale dans la forme narrative. Les personnages sont cinématographiques, et on ne peut que recourir à ce mot, conscient que l'auteur était en avance sur son temps sur ce point.

Un autre grand thème de ce roman, que l'on retrouve également dans Tristana par exemple, est la maladie, tant du corps que de l'âme. Les deux sont réciproquement liés en termes de nutrition et de croissance. Et cette

analogie physiologique n’est pas capricieuse, car Galdós, plus que la politique et la religion, suggère que le corps o et l'esprit sont les facteurs qui déclenchent les destins. Le roman est une grande étude sur la morale, à la fois de l'époque et en général, c'est-à-dire en tant que concept. Les coutumes sont avant tout une couleur, pas l'essentiel, c'est pourquoi les personnalités des personnages se fondent dans ce contexte. Fortunata s'interroge sur la moralité ambiante (même dans le caractère simpliste de sa personnalité). Guillermina Pacheco, Maximiliano Rubín et Mauricia sont ceux qui voient au-delà du quotidien, ils voient le mystique à travers le filtre de la maladie, de la folie ou du dévouement extrême à une obsession. Feijoo et Moreno Isla ont leur moralité, plus libérale, moins attachée aux coutumes, adaptant leur intérêt aux circonstances. Juanito Santa Cruz est l'indifférent, l'égoïste qui s'aime et qui, sans savoir ni vouloir savoir, déclenche des tragédies. Jacinta, plus qu'une personnalité, est le contrepoint nécessaire, le point de référence pour l'évolution du personnage de Fortunata. Jacinta est presque la protagoniste de toute la première partie, et Fortunata n'apparaît que dans la seconde. Mais les protagonistes de ce roman à plusieurs personnages n’ont pas toujours besoin d’apparaître pour continuer à jouer le rôle de personnages principaux. Son influence reste sur les autres, et ceux qui semblaient secondaires deviennent plus importants au fur et à mesure que l'intrigue se développe (l'exemple le plus typique est l'apothicaire Ballester).

Les personnages, arrivés à un certain point du roman, commencent à se fondre dans les idées qu'ils représentent. Leurs caractéristiques et la destination vers laquelle ils se dirigent deviennent si clairement définies qu’elles prennent une auréole presque métaphysique et deviennent des idées. Il n'est donc pas étrange que des personnages comme Mauricia, l'amie alcoolique de Fortunata, soient ceux qui initient ces alliances avec le mystique et le religieux hallucinatoire. Le religieux est confondu avec le blasphème et l'impolitesse populaire, la superstition et la maladie mentale. Ensuite, Maximiliano Rubín se chargera, avec sa folie lucide, d'expliquer les connotations les plus profondes et les plus élevées du roman, avec ses délires et obsessions mystiques, sa jalousie et ses raisonnements extrêmes.

L’amour, l’autre thème le plus important, est avant tout sanglant, obsessionnel et sans contrepartie. L'amour humain n'est pas un amour sublime. Il y a donc deux côtés très opposés dans ce roman, non pas ceux des classes sociales, bien qu'il y ait un parallélisme dans certains facteurs, mais ceux de la conception de la vie et de la moralité. Il y a la vengeance, la jalousie, la folie, la justice, l'amour et la haine, le ressentiment et la vengeance. Tout cela se mélange dans un tout qui enveloppe les personnages, et aucun d’entre eux n’a la capacité de s’approprier un seul de ces sentiments. Fortunata passe de main en main, essayant chacune d'elles, et finit par apprendre, même si elle doit payer le prix fort.

Ainsi, les grands thèmes sont : la moralité (le bien et le mal), l'amour (l'ambiguïté), la maladie (les symptômes d'une société). Et il est curieux,

pour notre mentalité habituée au gadget et à l'artificiel, et pratiquement à une classe de maître, la manière dont ces thèmes sont montrés dans toute leur crudité à travers un environnement commun et ordinaire, avec des personnages simples et médiocres, dans un quartier. de Madrid à la fin du XIXe siècle.

Citons quelques exemples où Maximiliano Rubín, presque prêtre et prophète autoproclamé de la moralité dans ce roman : « Je comprends que cela vous frappe si fort. C'est comme ça que cela m'a frappé : mais ensuite je suis devenu stoïque. J'ai traversé toutes les crises de colère, de rage et de folie". "Le mal ne périt jamais. Le mal engendre et le bien est anéanti dans la stérilité."

Le personnage de Rubín, si insignifiant et faible, aussi peu que le montrent son corps et sa personnalité au début du roman, se transforme en ce prophète profane du triste et du sanglant, le dernier conquérant d'une idée : l'idée sainte. de ce que Fortunata n'était pas et aurait pu être.

Romans 1881-1885. Autres textes. Ses défauts

Avec La desheredada commence ce qu'on appelle l'étape du roman contemporain, c'est-à-dire qui ne se situe pas dans la première étape du XIXe siècle ou à la fin du XVIIIe, mais sur fond d'événements politiques. Galdós, nous l'avons déjà dit, est un auteur excessivement prolifique, cette série de romans le prouve : six romans publiés en cinq ans, auxquels il faut ajouter les épisodes nationaux écrits dans cette période. Par rapport au premier stade jusqu'à 35 ou 38 ans, on constate une avancée dans la qualité de leur récit. Ne parlons pas de son habileté et de son métier, de la fluidité exacerbée et sans fin de sa prose, de sa qualité grammaticale déjà définie pratiquement dès le début. Ce que nous cherchons en tant que lecteurs du XXIe siècle et en tant que critiques, c'est déterminer la qualité et la force d'un récit qui résiste au passage du temps et qui en soi a une beauté qui ne doit pas nécessairement venir du style, mais du subtil un entrelacement entre l'anecdote évoquée et la manière dont elle nous est racontée. Celle de Galdós est une forme valide, sans aucun doute, mais au fur et à mesure que les romans s'ajoutent, cela démontre ses limites en termes de ressources. Laissons de côté votre imagination, toujours attachée à la réalité environnante et donc de forme large mais étroite, comme un carré aux frontières strictes. Lire un roman après l'autre, c'est comme parcourir les mêmes lieux avec de légères variations, voire voir les mêmes événements avec des modifications de personnages et de vêtements. Même les personnages, si multiples, se répètent parfois non pas à cause de la

nécessité de l'intrigue, mais à cause de stéréotypes. Il ne s’agit pas de personnages qui réapparaissent sur scène, formant un monde, ce qui est une des vertus du monde galdosien.

Il y a donc un style déjà défini, peut-être malgré lui, il s'est imposé sur ses propres vertus, qui sont nombreuses (humour, ironie, observation minutieuse des personnages), mais aussi sur ses défauts et ses erreurs. (la rhétorique, qui bien qu'elle ait diminué, se ressent désormais moins dans le langage que dans l'intrigue et la position de l'auteur ; l'anachronisme de certaines situations ; la répétition de détails cocasses qui restent dans l'anecdote, sans prendre plus de profondeur pour servir comme un exercice dans la critique sociale qu'il cherche à développer ; le ton monotone dû à son manque de contrastes). Le naturalisme adopté par Galdós est peut-être excessif. Il ne s’agit pas de la crudité d’un Zola, ni de l’exploration froide ou tranchante de la société et de l’âme d’un Balzac, mais d’une étude du commun et de l’ordinaire. Le problème n'est pas le choix de l'objet de ce type de naturalisme, mais la forme choisie pour l'exprimer : celle de Galdós, dans la période dont nous parlons et qui nous amène à ses 42 ou 43 ans, est une prose qui explique plus que nécessaire, en réalité il y a une intervention continue entre l'auteur et le lecteur. Les dialogues sont bien réels, il y a beaucoup d'actions, le drame est constant, tout cela sont des vertus. Mais même lorsque l'auteur n'entend pas intervenir en tant que chroniqueur, ce qu'il a tendance à faire dans la plupart des romans, la prose est compromise par des appels, des références, des ironies, des nationalismes, qui placent l'auteur sur un plan devant la page. Le lecteur sait que c'est quelque chose qu'il nous raconte, et les personnages mettent du temps à devenir efficaces, il leur est difficile de s'affranchir complètement de l'opinion de l'auteur. Surtout parce que le style de Galdós n’est pas émotif, il n’est pas poétique, il est strictement commun, il n’est même pas impitoyable ou conflictuel. Cela n'incite pas à prendre parti pour une position ou une autre, même lorsqu'il s'agit de ses incursions trop habituelles dans l'histoire politique de l'Espagne et de l'Europe en général. C'est un partisan, même s'il n'exagère pas dans ses qualificatifs et a tendance à contrôler ses idées avec la corde de sa capacité narrative. En bref, ce type de choix stylistique et de point de vue semble avoir vieilli la littérature de Galdós, la rendant monotone, sans l'éclat des contrastes, même faible par son apparent glissement sur la surface de la réalité sans tomber dans des gouffres ni trébucher sur des obstacles. J'insiste, le problème, ce ne sont pas les intrigues, qui sont bien structurées, pas par des personnages en eux-mêmes, bien caractérisés, avec une psychologie tacite donnée par leurs gestes et coutumes, pas même une faiblesse dans l'écriture. Mais le ton, la manière de parler de la prose de Galdos, trop indulgents, avec une comédie très trompeuse et perfide. Délibérément ou non, il existe des styles qui vieillissent parfois non pas par manque de vertus, mais par une utilisation excessive ou imprudente de ceux-ci.

Les histoires de Galdós laissent beaucoup à désirer. Son incursion dans le fantastique (Celín) n'est pas du tout réussie, sa fantaisie semble trop

sublimée à une comédie anachronique qui tente de prendre le style cervantin pour un moindre objectif. Les autres histoires montrent que la nouvelle n'est pas le point fort de Galdós. Ils sont insuffisants pour en évaluer le mérite, nous avons déjà vu qu'il s'agit d'un auteur long et progressif sur le chemin de la maturité, et ils souffrent également d'une rhétorique excessive.

Quant aux articles et recueils, ils témoignent de son regard perspicace et critique, de sa profonde préoccupation pour les destinées de son pays. Cela démontre son fort ancrage politique et le place à la place des écrivains politiquement engagés. C'est une position dont il n'a pas essayé d'abuser avec mauvais goût ou coups bas, sa culture et sa qualité d'homme et d'écrivain l'en ont empêché, mais cela ne pouvait pas l'empêcher d'essayer de capter une dimension sociale et politique. la réalité à travers la littérature. La fiction semble avoir été une excuse plutôt qu'une fin en soi. Créez un monde qui a été réellement recréé. C'est pour cette raison que ses articles et commentaires, écrits tout au long de sa vie et étrangers au style littéraire suivi par son œuvre de fiction, ainsi que ses récits de voyage, abondent dans des positions qui nous semblent aujourd'hui arbitraires et impuissantes, mais qui à leur époque a dû être courageux et controversé. sans ePourtant, les idées vieillissent, perdent du sens, et la recherche de profondeur, que ce soit dans un article ou un carnet de voyage, n'apparaît pas dans ce cas.

Les pièces répondent aux mêmes caractéristiques mentionnées ci-dessus. Il existe 23 œuvres, certaines basées sur ses romans. Les personnages sont vivants, les dialogues très réels, mais ils sont difficiles à lire à l'époque actuelle. Ils ont perdu de leur pertinence, et ce qui devrait persister : le conflit humain et la profondeur sociale, ce que souligne la vision galdosienne, n'apparaissent pas, ou sont si tièdes qu'ils sont frustrés par la rhétorique et un certain anachronisme du langage dramatique.

Les Épisodes Nationaux correspondant aux 1ère et 2ème séries nous offrent une fois de plus les mêmes vertus et défauts de son œuvre déjà évoqués. Certaines caractéristiques négatives s'ajoutent, comme le fait qu'il s'agit d'œuvres « de commande », qui, bien que pas strictement telles, ont été créées avec un objectif extra-littéraire préalable : dramatiser des épisodes de la vie sociopolitique de l'Espagne immédiatement avant la vie de Galdós. Il est intéressant de noter qu'il n'entre pas directement dans la vie de personnalités connues ou de hauts cercles politiques. Fidèle à son style et à ses critères littéraires, il utilise des personnages ordinaires, impliqués et affectés par les changements socio-économiques que de tels événements provoquent. Le problème, c'est l'affectation, le manque de profondeur dans l'âme des personnages, l'absence de contrastes et même d'originalité. La 3e série appartient à une période plus mature, celle des années 1890, une époque qui a montré sa maîtrise maximale du récit depuis la création de Fortunata et Jacinta, mais malgré le langage plus avancé et moins rhétorique, on retrouve des partialités et une faiblesse, une

affectation presque , une jouissance malsaine des vices littéraires déjà évoqués plus haut. La 4ème et dernière série a un langage mûr et soigné, mais utilise les mêmes ressources déjà hors d'usage à l'époque (nous parlons de la première décennie de 1900). Le traitement de l'histoire dans ces séries de romans est sans aucun doute méritoire, une manière d'humaniser les périodes, les épisodes et les personnages centraux, en les dramatisant et en les fictionnant à la fois. Une façon de rendre l'histoire populaire qui, bien plus tard, aurait des écrivains et pseudo-écrivains d'une différence et d'une qualité abyssales par rapport à Galdós. Mais même en prenant en compte tous ces mérites, la lecture de ces romans historiques devient lourde, difficile et somnolente. Les personnages semblent sympathiques par la manière dont ils s'expriment ou s'expriment, et le drame se perd à cause d'un traitement trop narré et décrit. Il n’y a aucune proximité malgré la caractérisation vivante des protagonistes. Il y a une distanciation qui ne devrait pas exister même si nous sommes des lecteurs du XXIe siècle. Où est le drame humain dans l’histoire ? Où est la ligne à partir de laquelle le langage devient drame, conflit et réalité ? Car la réalité d'un personnage n'est pas dans son langage familier agréable, ni même dans les vérités qu'il peut énoncer dans son discours, qu'il soit ecclésiastique, prêteur sur gages ou marchand de légumes, mais dans la poésie d'un geste sur son affronter. .

Galdós a atteint ces moments en de rares occasions, à mon avis. Fortunata et Jacinta en faisaient partie, Viridiana en était une autre. Tous deux, le premier de manière plus plurielle et collective, le second en duo de chambre, expriment deux mondes différents dans un même monde créé par l'auteur. Des femmes et des hommes non qualifiés mais décrits par leurs physionomies et leurs gestes, leurs actes et leurs réticences à agir, mais surtout par ce qu'on ne dit pas d'eux. Celui qui ressort de la cruauté résultant des événements : la sévérité et l'égoïsme du vieux Don Lope, la soumission et la froide résignation de Viridiana ; la folie pathétique de Maximilien et la simplicité obstinée et fatale de Fortunata.

Romans de sa première étape (1870-1878)

Selon le biographe de l'auteur, Federico Sáenz de Robles, dont l'étude sur Pérez Galdós est aussi complète et profonde qu'on voudrait, mais qui est néanmoins, à mon avis, excessivement condescendante et dans un style que Galdós lui-même aurait évité, c'est-à-dire dire : une grammaire confusément fleurie et baroque soutenue par la rhétorique-, les romans de la première étape sont consacrés à l'étude de la première moitié du XIXe siècle et du changement que ce tournant du siècle a produit en les

coutumes du XVIIIe siècle. La Fontaine d'Or est le premier roman de Galdós, une quasi-comédie pleine de l'humour et de l'ironie qui le caractériseront plus tard. Mais ici, cet humour se perd et est éclipsé par certains tournants structurels et choix stylistiques qui font du roman un pastiche sans substance. Il y a des éléments d'époque, un semblant de réunions de comités dans les clubs madrilènes, il y a une relation vieil homme-jeune femme qui n'est pas sans rappeler Viridiana, bien plus tardive et supérieure. L'auteur adopte un style romantique lorsqu'il tente de capter le point de vue idéaliste des personnages, il est plus ironique et laconique. ou lorsqu'il décrit les personnages anciens, dont il caricature le masque farouche. La caractérisation des trois femmes de Porreños, le genre de sorcières de Macbeth, est admirable. Mais le roman est gâché par les longs discours, par la rhétorique qui apparaît en dehors de toute intention ironique délibérée. La résolution est même trop conventionnelle, plus dans le ton que dans l'intrigue. Cela devient feuilletonesque, mais en s'éloignant du trait ironique qui semblait le conduire au début. En tout cas, c'est celui qui se rapproche le plus des éléments et du point de vue critique, et de l'évolution des personnages, que nous verrons plus tard dans Fortunata et Jacinta. Le roman suivant, de la même année et à l'âge de 27 ans, est L'Ombre, au thème fantastique, peu original dans le sujet et très rhétorique. Vient ensuite The Bold, à 28 ans, un roman aux thèmes sociaux et politiques. L'ironie a disparu et l'auteur prend trop au sérieux son intention de transmettre des idées, même s'il les introduit dans des intrigues fictionnelles. Le feuilleton dans ce cas est traduit en mélodrame entrecoupé, oui : avec habileté et savoir-faire, entre des fragments pleins de descriptions de coutumes et de personnages politiques. Dans Doña Perfecta, à 33 ans, apparaît une autre question qui préoccupait la société de l'époque, la confrontation entre la religion et les progrès de la science. Ici encore, le roman sert à introduire, sans force ni efficacité littéraire, un thème social dans une intrigue familière. Dans Gloria, le même conflit est traité, avec le manque d'ironie susmentionné et où les personnages ne parviennent pas à nous émouvoir parce qu'ils ont perdu de la force. Même les descriptions ont été teintées d'un style futile et médiocre. Marianela souffre des mêmes défauts mentionnés ci-dessus. Dans La Famille de Léon Roch, il semble y avoir au début un certain essor d'envolée littéraire, mais l'intentionnalité réapparaît. Les conflits religion-science, absolutisme-libéralisme sont dépassés pour notre siècle, mais cela ne veut pas dire que le thème doit perdre de sa force s'il constitue le cadre de fond des conflits des personnages et non l'objectif principal de l'auteur. C'est pourquoi les romans vieillissent avec l'époque dont ils tentent de parler. Tout au long de cette première étape, jusqu'à 38 ans, l'humour intelligent et observateur fait défaut. Travailler avec des idées plutôt qu’avec des personnes ne fonctionne pas. Un roman doit naître de l'intérieur du personnage, et non pas être construit comme un bâtiment à imposer dans la tête des personnages, comme un bateau dans une bouteille. En plus d’être extrêmement difficile, on court le risque de tout gâcher neuf fois sur dix. En tout cas, la plume de Pérez Galdós, toujours fidèle à cette période initiale,

surpasse de loin, par son habileté et sa construction narrative intelligente, celle de nombreux auteurs aujourd'hui considérés comme de grand prestige. Il faut se rappeler qu'il y a des auteurs qui ont besoin d'espace temporel pour trouver leur grande force, le style qui laissera une trace dans l'histoire de la littérature. Ce n'est pas le nombre de romans qui indique le génie, mais quelques-uns, parfois un seul, et pour y parvenir, certains écrivains ont besoin de parcours longs et prolifiques, d'autres, seulement quelques années et quelques œuvres.

DE LA LIGNE DES CHIENS

« Ce sont nos histoires qui nous recréeront, lorsque nous serons déchirés, blessés, voire détruits. "C'est le conteur, le créateur de rêves, le créateur de mythes, qui est notre phénix, qui nous représente le mieux et le plus créatif."

Doris Lesing

Doris Lesing

Un mariage conventionnel (1964)

Deuxième roman d'un cycle de romans en cinq parties, il raconte la brève vie conjugale de Martha Quest. Martha est une jeune femme africaine de race blanche et d'origine anglaise. Anticonformiste, on retrouve dès le début de ce roman un personnage qui, à peine cinq jours après son mariage, a le sentiment d'avoir commis une erreur. Depuis que la fête et la nuit de noces se sont transformées en une soirée bien arrosée avec un autre couple, elle se retrouve mal à l'aise et déplacée. Elle n'aime pas sa seule amie, mais elle ne peut se résoudre à la snober. Son mari, que tout le monde vante, lui est étranger. Le roman commence par une consultation chez le gynécologue, médecin habitué aux « hystéries » des jeunes mariés, et toujours par un mot gentil pour consoler les craintes de ces femmes. Martha ne se sent pas à l'aise avec son mariage, mais ils essaient de la convaincre que tout le monde a vécu la même chose, du juge de paix, de sa mère, des voisins, de ses amis et de la société composée de la classe moyenne blanche de Afrique du Sud. Martha a eu une adolescence intéressée par les idées socialistes et de gauche. tu es suis Les isstades s'éloignent lorsqu'ils la voient installée dans un mariage bourgeois. Elle ne fait pas grand chose

pour résister au courant qui la transporte. Toute la première partie est consacrée à cet accommodement de Martha : se considérer comme une femme mariée, égale à sa mère, dont elle avait décidé de combattre la soumission aux schémas conventionnels. La deuxième partie retrouve Martha enceinte, et nous décrit avec une précision libre de toute sentimentalité les inconforts, les inconvénients, les douleurs et les regrets qui constituent les différents états de grossesse et d'accouchement. Il a enfin sa fille, qu'il n'a pas délibérément recherchée. Il ne la déteste pas, mais il doit apprendre à l'aimer. La troisième partie est consacrée au départ de Douglas, son mari, vers ce qu'est la Seconde Guerre mondiale. Martha doit élever sa fille dès ses premiers pas. Elle sent qu'il est impossible de la contrôler : la fille ne veut pas manger, elle la boude et la défie. Martha est fatiguée et déteste la fille. Elle l'aime, bien sûr, mais elle sent qu'elle n'a pas la force nécessaire pour que cet amour suffise à bien l'éduquer. Ses idées, qui l'ont caractérisée parmi les gens comme étranges et extravagantes, lui disent qu'elle ne doit pas se battre avec sa fille, qu'elle doit lui donner la liberté, mais elle tombe avec elle dans les mêmes erreurs et la même tyrannie de sa mère. Quand Douglas revient, elle n'est pas contente. En son absence, il tente de rencontrer les soldats de l'Air Force britannique installés dans la colonie. Elle ne voulait pas être infidèle, et elle ne l'était pas, mais elle avait besoin de s'isoler de sa fille. Le reste des femmes de la ville ont fait de même, mais aucune d’entre elles n’a voulu l’admettre, sauf à huis clos. La quatrième partie est consacrée à la crise conjugale de Martha et à son dévouement au travail politique.

Ce roman diffère un peu des autres romans de Lessing en étant peut-être plus naturaliste, au sens large. D’abord parce que le point de vue du protagoniste n’est plus le seul. L'auteur se permet de varier sa vision vers les personnages secondaires, ce qui nous donne une vision plus globale et moins subjective. L'auteur est prêt à considérer tous les points de vue : celui du mari abandonné, celui du juge de paix conservateur qui se veut pourtant libéral pour satisfaire un besoin intellectuel hypocrite, les amis de Martha, son père, sa mère. -loi. . C'est un roman qui ne nous montre qu'un fragment, grand, il est vrai, mais seulement une partie de quelque chose de beaucoup plus vaste, une certaine société : raciste, hypocrite, prête à tout pour maintenir son statu quo. Un thème parallèle est celui constitué par l'environnement sociopolitique, auquel Martha en tant que personnage est intimement liée par son rôle de femme et par ses idées. Le thème de la guerre, par exemple, est traité de manière similaire à ce qui se passe dans In Search of an Englishman, la guerre comme moyen d'avantages économiques, de prospérité pour certaines villes et classes sociales, la guerre comme temps de camaraderie et d'union. d'un point de vue relationnel. Il s’agit d’une vision âprement critique non pas de la guerre elle-même, mais du conditionnement humain, de la nature humaine qui considère la guerre comme quelque chose d’horrible mais qui en même temps génère des sentiments contradictoires : haine et exaltation de la fraternité.

Dans ce roman de Lessing, comme dans bien d’autres, personne n’est innocent. Martha elle-même se comporte presque froidement, avec un cynisme qui confine à la cruauté. On le voit clairement lorsqu'elle décide de quitter son mari, et celui-ci semble s'effondrer. Mais cette froideur est une intuition qui lui fait voir au-delà des attitudes des gens. En tant que lecteurs, nous verrons que Douglas n'est pas autant une victime qu'il le semble, mais Martha n'est pas entièrement innocente dans sa soumission de trois ans à ce mariage, que personne ne l'a forcée à contracter. Tout le roman tourne autour de ces contradictions de Martha : elle veut et ne veut pas se marier, elle veut et ne veut pas d'enfant, elle aime le travail politique mais ne fait aucun effort pour cela. Les événements mondiaux résultent d’une contradiction flagrante. Et en réalité, elle n’a jamais été amoureuse. Elle ne le pense que lorsqu'elle rencontre un militaire aux idées de gauche, mais ce n'est pas non plus une passion qui l'émeut complètement. Elle ne veut finalement prendre le risque que lorsqu'elle quitte son mari et sa fille pour mener une vie plus conforme à ses sentiments. Parce qu'elle ne sait pas vraiment ce qu'elle cherche, elle sait seulement que sa vie actuelle lui fait du mal. Il ne demande ni pardon ni excuses, il a juste besoin de partir. Elle ne croit pas qu'elle est meilleure que les autres, mais la culpabilité n'est pas un sentiment qui la dérange trop, elle a déjà vu comment les autres ont essayé de la modeler selon leurs intérêts. Il a vu que d'autres spéculent, élaborent des plans dans le dos des autres, une hypocrisie particulière qu'il projette envers la société dans laquelle ils vivent, isolant et mettant à l'écart un secteur, les indigènes noirs, dans une sorte de ghetto socio-économique d'où ils sont autorisés à sortir juste pour s'amuser ou pour se conformer à leurs courtes aspirations de condescendance sociale. L'épisode fiEnfin, avec le spectacle de garçons noirs jouant un rôle honteux, c'est un exemple presque sinistre de la manière dont le grotesque et le plus haut cynisme sont parrainés par des démonstrations apparentes de bonté.

Lessing, avec sa maîtrise habituelle, alterne entre le personnel et le psychologique, le politique et le sociologique. Le comportement humain est montré sans détour, mais il est aussi médité à travers les schémas et les conflits d'une femme, non libre ni exempte de défauts, possédant même une certaine insensibilité ou égoïsme. Peut-être devrions-nous la qualifier d’individualiste, avec sans doute une tendance marquée à se méfier de ce qu’elle voit et de ce qu’on lui dit. Une femme au regard ouvert et qui a besoin de ne se laisser lier d’aucune façon. Ce qu'on appelle le bon sens lui a fait assumer des responsabilités et des comportements conformes à ce que font les autres. Mais elle est gênée par les chaînes: sa mère qui se mêle de tout et essaie de la contrôler, son mari qui attend d'elle qu'elle se comporte d'une certaine manière, les femmes de la bonne société qui la regardent avec méfiance parce qu'elles l'ont découvert, avant même elle, ce qu'elle pense et fait. La contradiction est un état de la société d'aujourd'hui, une intersection de forces opposées : nous détestons ce que nous aimons, nous voulons la liberté mais nous en avons peur, penser demande trop d'effort et le conformisme est beaucoup moins cher et plus simple. Le monde d’une maison apparemment conventionnelle est aussi

pathologique et malade que le reste du monde. Lessing n'utilise pas d'allégorie explicite, ni celle évidente ou attendue, à travers des comportements parallèles ou des intrigues liées. Elle le raconte sur près de trois cents pages comme si elle racontait l'histoire personnelle d'une amie, mais en même temps, à notre grand émerveillement et à notre grand choc, elle nous raconte l'histoire du monde actuel.

Martha Quête (1964)

Premier du cycle de romans mettant en vedette Martha Quest, il nous raconte les premiers pas du protagoniste sortant de l'adolescence et confronté à une vie seule en ville. On voit, comme on le verra dans le deuxième roman (Un mariage conventionnel), la nature rebelle et anticonformiste de Martha par rapport à ses parents, aux paramètres de vie qu'ils ont suivis, et donc au lieu qu'ils ont choisi de vivre. C'est une ferme en Afrique, où la pauvreté est importante selon les normes de la vie anglaise, mais Martha découvre que pour les indigènes noirs, elle et sa famille sont riches. Ainsi, il découvre, ou plutôt façonne et confirme, des idées qu'il a apprises dans les livres : la politique, l'histoire et la société. Ses amis juifs lui donnent ce côté rebelle, mais Martha se retrouve tiraillée entre deux forces : le monde extérieur auquel elle veut appartenir pour imposer ses idées, et le monde intérieur, conservateur et préjugé. Son père regrette l'époque de la Première Grande Guerre, comme si c'était seulement à ce moment-là qu'il se sentait un homme. Sa vie de famille est dominée par sa femme, qui doit tout contrôler et s'adapter à ses desseins, et par les disputes entre mère et fille. Il décide alors de s'enfoncer dans une hypocondrie qui n'a pas plus de raison que cela. La tyrannie de la mère rebelle Marthe, qui ne fait que faire des choses dont elle ne veut même pas, pour le simple fait de la contredire. Finalement, Martha quitte la maison, trouve un travail en ville, se retrouve incapable de rien et sait qu'elle doit apprendre. En même temps, elle est absorbée par la vie sociale, elle rencontre des garçons : un snob, un autre juif, et enfin un issu de la classe optimale, c'est-à-dire : la bourgeoisie anglaise blanche, qu'elle finira par épouser, emportée. comme par un vertige qu'elle ne croit pas pouvoir arrêter.

Voilà le trait de cette jeune Marthe, et il se prolongera dans le prochain roman, mais avec des conséquences plus compliquées. Martha est une contradiction en elle-même. Il est vrai qu'il s'agit d'une très jeune femme, avec une personnalité en train de se former et un tempérament qui la conduit à être impulsive, mais ce sont précisément ces traits qui servent d'instrument à l'auteur pour mettre en évidence les caractéristiques de la

société qui je veux étudier et critiquer. Si Marthe était un exemple de vertus, ou simplement une femme passive qui accepte les canons imposés par la société, il n'y aurait pas de conflit. Mais à partir du moment où Martha expérimente, accepte, rejette et accepte encore, pense, désire et se contredit à la fois, elle nous montre ce que chacun de nous a vécu seul à ce même âge. La situation politique est aussi un scénario cohérent, une colonie britannique au milieu de l'Afrique, une sorte d'oasis britannique qui recourt à ses armes les plus cruelles pour préserver son mode de vie contre toutes les menaces : les indigènes, les idées de gauche et le monde extérieur. Pour y parvenir, chacun de ses membres doit collaborer, en acceptant d'abord avec soumission son rôle, en l'occurrence d'épouse et de future mère, puis en protégeant ce mode de vie avec une ruse cruelle. Voilà donc ce que le nouveau Les amis de Martha le font en humiliant Adolph, le petit ami juif de Martha. C'est le fragment le plus important du roman, le plus éclairant pour le lecteur et pour le protagoniste. Mais l'effet sur elle n'est pas celui de la rébellion, mais de la soumission, non consciente, mais voilée, commençant un nouveau mode de vie, plus conventionnel, plus accepté par les autres. Douglas, l'homme qu'elle va épouser, semble être l'homme parfait pour elle : il partage ses idées, la comprend et plus qu'un petit ami, il apparaît comme un allié. Mais il commence à démontrer certains aspects qui deviendront plus explicites dans le roman suivant. L'auteur montre le personnage de Douglas comme un autre résultat de la contradiction contemporaine. Un homme bon qui s'éloigne de Marthe lorsqu'il voit qu'elle aussi s'écarte des canons. Mais cela sera vu dans la deuxième partie. Ici, Douglas semble cacher quelque chose, et en même temps apparaît différent à chaque instant.

La maîtrise de Lessing combine des raisons particulières avec des raisons générales : ce que ressentent les protagonistes semble particulier, mais c'est une projection de la nature humaine en général, résultat de nos propres déterminations et de l'environnement dans lequel nous évoluons. Un aspect qui le différencie du deuxième roman sont les descriptions de l'environnement rural et sauvage de la ferme. Cet élément poétique met en évidence une autre dichotomie de Martha : elle déteste la ferme parce qu'elle représente le mode de vie de ses parents, mais elle sait qu'elle aime les couchers de soleil et la campagne. Elle est attirée par la ville au mode de vie libéral et cosmopolite, mais se retrouve soumise à une nouvelle chaîne, la plus exquise, la plus sophistiquée, la plus sournoise mais pour cette raison même la plus meurtrière.

Bien que ce cycle de romans ait tendance à être considéré comme féministe, de par son point de vue, Lessing ne condescend jamais envers aucun des deux sexes. Il expose la méchanceté de Martha, la méchanceté de sa mère, les faiblesses de son père, la nature insaisissable, fermée et schizophrène de son mari, les hypocrisies du juge de paix, les faux idéaux des militants politiques, la race et la croyance. préjugés. Sa vision est globale et ambitieuse, elle est collective et chorale. Contrairement à d'autres auteurs, tous ces facteurs et points de vue ne deviennent pas

incontrôlables. L'auteur ne quitte jamais le regard de Martha, elle est toujours sur scène et chaque aspect de la vie est exploré en passant par les yeux de son protagoniste. Martha est sans aucun doute entièrement composée de femmes, mais elle est également entièrement composée d'hommes en tant que représentante de la race humaine. Tout cela ne l'empêche pas de continuer à être une femme aux caractéristiques particulières et indubitables, irritante et sensible, enfantine et adulte à la fois. Son regard n'est que le sien, on sait que c'est Marthe qui parle, pense et ressent. À travers elle, nous voyons le monde, qui est en fin de compte une projection d'elle-même, et le monde est pour elle un objet d'étude et d'expérimentation. Un aller-retour à peine entrevu, exprimé naturellement par la plume magistrale de l'auteur. Parce que c'est faire de la littérature, capturer le monde à notre manière, sans que personne ne pense que la voix de celui qui parle est autre que la sienne. Je me demande quelle est l'intrigue secrète du métier de Doris Lessing, comment ce cadre non argumentatif, mais schématique, stylistique, ou peu importe comment vous voulez l'appeler, émerge de son esprit. Cette merveille de langage qui supporte les traductions et les longues lectures, où la fascination n'est pas portée sur les effets grotesques ou les coups bas, mais sur l'élégance de la grande littérature.

Histoire de la fille du général Dann et de Mara, de Griot et du chien des neiges (2005)

Il existe des auteurs prolifiques de qualité irrégulière, il existe des auteurs de grande qualité avec un travail limité, il existe de multiples variantes de tous ces facteurs, autant qu'il y a d'écrivains. Mais il y a sans doute peu d'auteurs qui allient qualité permanente et œuvre abondante, et on peut aussi dire d'eux qu'aucun de leurs livres n'est un livre mineur. Lessing en fait partie. A l'âge de quatre-vingt-six ans, il publie ce roman, qui peut être classé parmi ceux qu'il consacre à la fiction spéculative. Les frontières entre les genres ne sont en elles-mêmes irritantes, utiles et claires que lorsqu'on parle de généralités. Mais lorsque nous devons insérer une œuvre particulière dans ces classifications, il y a toujours quelque chose qui échoue, des parties qui ne rentrent pas, d'autres qui restent ou ne correspondent pas, laissant des espaces vides que nous ne savons pas expliquer. Sachant cela, Lessing a écrit des livres dans le cadre de ce qu'on appelle la science-fiction, mais il n'est jamais facile de classer aucune de ses œuvres. Même les plus réalistes partagent, par analogie thématique ou par technique narrative, divers styles et plans de réalité, y compris la réalité que nous appelons fantastique. Elle sait que tout est question de plans

simultanés, reliés en couches superposées et en même temps adjacents. Tout dépend du point de vue, et l'instrument de perçage de ces murs, c'est leur écriture. C'est toujours Lessing qui parle, c'est son style inimitable où elle raconte mais ce sont ses personnages qui regardent. Son langage est impliqué dans l'esprit des personnages, et ils voient tous avec l'habileté et la piété du regard de leur créateur, mais ils sont toujours les auteurs de leur vie.

Ce roman nous parle d'un monde, probablement la Terre, dans un futur très lointain, bien après même une deuxième grande période glaciaire, le dégel et la sécheresse qui ont suivi. Le ton simple, austère, presque parabolique, courant dans son récit, convient très bien à ce type de fiction, car il supprime toute artificialité et rhétorique explicative. Le grand problème de la science-fiction est sa capacité de vraisemblance, un piège qui nous fait tomber dans des explications inutiles ou dans une simple absurdité. Lessing raconte comme s'il racontait une histoire au XXe siècle, dans sa ville de Londres, par exemple. Les personnages font et pensent comme nos contemporains, mais limités par l'environnement qui les entoure et l'histoire qui a déterminé cet environnement. Bref, l'histoire dont le résultat est la vie de chacun de nous.

L'axe thématique n'est peut-être pas nouveau : une société qui tente de se reconstruire, les habituelles bagarres entre personnages marquants, la lutte entre le bien et le mal, toujours subtilement donnés par la plume élégante et austère de l'auteur. L'allégorie sur la nature humaine et la société est évidente, mais elle ne devient pas une morale et n'est pas destinée à être l'axe central de l'œuvre. C'est un élément de plus, comme le sait judicieusement Doris Lessing. L'important, c'est l'histoire elle-même, et même au-dessus, la qualité des personnages. Et ils sont primitifs, envieux, méchants, innocents, pleins de ressentiment, gentils, sages, généreux. Il n'y a ni fin ni conclusion. Il n'y a pas de guerre ni de fin tonitruante des combats et de la mort. Il y a une fin paisible mais pas heureuse, probablement une conséquence inévitable d'une paix toujours menacée. Ce roman nous réaffirme que les cycles de paix et de guerre sont le facteur commun de la vie humaine. La société détruite qui tente de survivre, les enfants privés d'enfance, les enfants guerriers et les femmes guerrières sont des personnages que l'on retrouve aussi dans Mémoires d'un survivant, et c'est cette société que Lessing semble prophétiser après sa longue vie de témoin de la vicissitudes du 20ème siècle.

Une autre préoccupation de l'auteur est le passé, la perte des connaissances que les hommes ont acquises et qui ont été perdues à jamais. Récupérer le passé est une manière de relancer l'avenir. C'est la même préoccupation que nous voyons dans Return to Innocence. L'avenir qu'il nous montre est pauvre et violent, des sociétés qui ont régressé et tentent de se réorganiser de la même manière que ce que nous pensons que les premiers hommes ont fait.

Si l'on veut tirer une conclusion de ce roman qui partage à la fois tendresse et tristesse, sarcasme et froideur, c'est l'éternel paradoxe humain de l'homme : l'un et son double (Dann le bon et Dann le mauvais), le bien et le mal (Mara et Kira), et les cycles redondants de paix et de guerre, de sens et de folie, terribles et inévitables à la fois.

À la recherche de l'anglais (1960)

Nous avons ici un autre exemple de la polyvalence de Lessing. Sous le prétexte de l'essai, elle crée, à 41 ans, un roman que l'on peut pleinement qualifier de tel. Cependant et à proprement parler, il convient de le classer dans ce qu’on appelle les mémoires. A mi-chemin entre un essai et une biographie, il ne reste pas sur ces plans, mais approfondit plutôt l'histoire, la déforme sans que le lecteur ressente de douleur ni d'effort, jusqu'à en faire un roman. L’histoire est racontée à la première personne, et on sait que c’est Lessing qui raconte. Ce n'est pas un journal intime, c'est une longue histoire, comme si quelqu'un racontait une anecdote à ses enfants ou petits-enfants, quelque chose qui s'est passé il y a longtemps.

Le texte commence comme ce que l’on attend des commentaires en quatrième de couverture : une sorte d’essai sur les particularités du citoyen anglais. L'ambiance est simple, le ton reprend la présentation typique de ce type de livres. Mais le premier Anglais décrit par l’auteur est son propre père, alors que toute la famille vit toujours en Afrique. Sa description donne le premier choc à tout lecteur qui ne connaît pas auparavant l'œuvre de l'auteur. Elle décrit son père avec une tendre ironie : dans un mélange d'admiration et de peur, elle fusionne la réalité de cet Anglais rigide avec la rêverie d'une jeune fille qui imagine son père comme un tyran fou et préjugé. Nous avons ensuite quitté le continent pour accompagner Lessing dans sa promenade en bateau avec son jeune fils Peter. Nous avons ensuite quelques chapitres où il nous raconte le voyage lui-même et l'avatar de sa résidence temporaire mais étendue au Cap en attendant le prochain navire qui les emmènerait en Angleterre. Déjà à Londres, elle cherche un logement et rencontre le premier personnage le plus important de ce portrait de l'anglais ; Bobby Brent ou M. Ponsonby ou M. MacNamara. Nous ne connaîtrons jamais son vrai nom, Mais c'est un escroc dont l'habileté à tromper n'a d'égal que son charme pour le faire. Lessing est une victime presque consciente de cet homme, mais il ne se laisse plus tromper, il se contente de lui faire plaisir pour voir s'il peut en tirer profit. Doris tente de se frayer un chemin dans l'Angleterre d'après-guerre, seule et avec un enfant, sans maison et avec des difficultés professionnelles. Il essaie d'écrire, même s'il trouve sa tâche presque impossible parmi tant de

complications. Finalement, il trouve une pension où on lui loue d'abord un grenier qui rentre à peine dans ses valises. Puis il obtient d'autres chambres plus confortables dans le même bâtiment, et c'est ici que commence le véritable point culminant du texte.

La grande majorité de la pièce se déroule dans cette pension, et c'est une description précise, solide et fluide et irritante de ses habitants. Les propriétaires, ouvriers bourgeois, mesquins, ambitieux, ignorants, la colocataire et amie de Lessing, Rose, désenchantée, quelque peu hypocrite et confuse dans son approche des hommes, nostalgique du temps de guerre où pour elle il y avait plus de loyauté, plus de proximité, moins de complications . Elle savait que les hommes mouraient, que les familles avaient faim, mais elle se sentait plus en sécurité face aux choses et au monde immédiat. On voit passer d'autres voisins, les Skeffington, un couple importun, avec une fille malade, une mère hystérique et un père qui fait vivre deux familles. Les vieillards, anciens propriétaires de la maison, avec qui chacun entretient une relation de guerre perpétuelle, et dont la chambre est un repaire de saleté et d'abandon. La maison est une allégorie de la société, où cohabitent mesquineries, préjugés, haines et amours sans cesse confondus. De petites tragédies surviennent, des relations conflictuelles entre homme et femme, mère et enfant. Lieu où filtrent les griefs et les ressentiments politiques, la rareté contraste avec l’excès obtenu par la ruse et la tromperie. C’est un monde qui essaie de survivre quoi qu’il arrive, aux dépens de quoi ou de qui. C’est une société d’après-guerre, avec ce que tout cela signifie, mais pas très loin de la situation actuelle. Car l’accent n’est pas mis exclusivement sur les conséquences d’une situation sociopolitique, mais sur la manière dont la nature humaine s’y adapte et y réagit. Les caractéristiques des hommes et des femmes émergent dans cette petite société tout comme elles le font dans toute la ville ou dans le monde. Vers la fin, dans les trois derniers chapitres, la tension monte, la cruauté est terriblement lascive, tant pour ce qui est dit que pour ce qui n'est pas mentionné. Car comme nous l'avons déjà dit dans un autre commentaire sur un autre roman de Lessing, la voix de l'auteur est désinvolte, presque comme entendre une tragédie dans la voix d'un passant dans la rue. La voix n'est pas froide mais exacte, et c'est précisément pour cela qu'elle est dure et intensément aiguë. Cela ne fait pas mal sur le moment, mais après.

Il s’agit d’un roman, et l’anecdote du prétendu essai posée au début n’est qu’une excuse, une ressource qui enrichit et confirme la complexité du point de vue de la grande Doris Lessing.

Retour à l'innocence (1956)

Écrit à l'âge de 37 ans, ce roman a, comme la grande majorité de l'œuvre de Lessing, un thème politique. Mais les classifications sont trompeuses, l'auteur le sait, c'est pourquoi sa sensibilité d'écrivain et son intelligence de narratrice lui font éviter toute proximité avec le pamphlet ou l'expression des idées. Son récit n'est pas une plate-forme politique, pas même sa propre réflexion exclusive sur le sujet, mais plutôt une exploration de l'âme de l'homme impliqué dans la politique active. À un moment donné du roman, les inspecteurs chargés d'évaluer la demande de nationalisation du personnage principal en tant que citoyen anglais, déjà séparé de l'activité, lui demandent si son roman, puisqu'il s'agit d'un écrivain, est politique. Il répond oui, comme tout ce qui concerne l'homme, c'est politique, mais en même temps c'est humaniste. Puis ils lui demandent comment, si son roman parle de politique, il se déclare désormais apolitique. Lessing, en tant qu'activiste d'abord, en tant que penseur et ensuite en tant qu'écrivain, sait que peu importe à quel point l'homme veut se distancer des événements politiques, tout autour de lui en dépend, chaque stratégie politique adoptée ou à adopter détermine la façon dont nous vivons. , manger ou aimer. On ne peut pas y échapper, on peut oublier qu'elle existe pendant un temps, mais elle va nous bousculer sous les assauts quotidiens de la réalité.

Le roman raconte simplement une conversation entre un écrivain âgé, exilé, ancien communiste, mais qui conserve toujours les idéaux originaux, et une jeune fille d'une vingtaine d'années, fruit de la génération qui s'est battue pour les droits dont elle et ses pairs jouissent. sans savoir l'effort qu'il a fallu pour les obtenir. Elle appartient à une génération qui en a assez de la politique qui a pris du temps et de la vie à ses parents, elle en a assez de la corruption et des meurtres, et elle ne veut pas Il ne veut rien savoir de ce passé dont il a seulement entendu parler et qu'il doit ignorer. Julia, cependant, ne voit pas grand-chose de plus dans son avenir ; Sans ses amis immédiats, sans ses relations, elle erre seule la nuit et son appartement semble vide et horrible. Sa relation avec Jan est ambivalente, elle est irrésistiblement attirée par ce mélange d'homme expérimenté, ce mystère qu'il semble cacher, et en même temps elle déteste ce domaine dans lequel elle sait qu'elle ne peut pas pénétrer car il n'appartient qu'à lui, et elle déteste aussi ces choses et ces gestes qui le lient directement à ce passé dont il ne veut rien savoir. Mais Julia est têtue, elle n'admettra pas aux autres que ce même refus la définit, et définit à son tour la relation entre eux deux. Le choc des générations est un autre thème commun chez Lessing, on le voit dans Le Bon Terroriste, mais ici la relation est presque inverse, la fille est la passive, la non-militante. L'innocence de Julia dans ces questions, en plus de déterminer une attitude naïve, est presque une garantie d'idéalisme, le même idéalisme que Jan a perdu dans les innombrables vicissitudes de sa génération, mais qu'il sauve lorsqu'il commence à parler du passé. Nous connaissons ainsi les incohérences des régimes totalitaires et les hypocrisies des régimes dits démocratiques. La seule chose récupérable pour lui semble être le souvenir de son enfance,

mais même lorsque les restes de celle-ci et de son pays natal, c'est-à-dire lorsque son seul frère vivant vient le chercher, leur échange de vues est irritant : tout pour qu'il a combattu et a dû s'exiler. Maintenant, c'est devenu une transaction avec le pouvoir en place, même les vieux camarades ont accepté d'améliorer leurs poches plus que leurs vertus.

C'est un roman terriblement réaliste, mais raconté avec l'habileté, l'écriture douce-amère de Lessing, qui nous a habitués à nous raconter les choses les plus terribles avec des mots courants, comme si nous écoutions la conversation de deux amis prenant le thé à cinq heures du matin. l'après-midi dans un jardin londonien. Lessing a l'art inclassable, presque impossible de décortiquer, de parler des choses les plus sanglantes sans les évoquer, mais son style ne peut même pas être qualifié d'indirect, ni de sombre. Cela ressemble plus à ce qui a été mentionné ci-dessus, comme écouter une conversation dans la rue entre deux personnes parlant d'un accident et des décès impliqués. Il n'y a pas d'ironie préméditée, l'ironie naît du ridicule tragique de cette conversation sereine, de cet aimable échange de paroles qui impliquent tout, le passé et le présent, la réalité concrétisée à quelques mètres dans le temps ou dans l'espace, sauf la reconnaissance de tout sentiment de la part des interlocuteurs. Peut-être qu'ils apparaîtront plus tard, quand ils seront déjà seuls dans la zone de leurs maisons et de leurs lits solitaires, mais même là, nous voulons tous échapper à ce qui nous fait mal, même si sans tout cela, nous ne sommes qu'une particule. flottant dans le futur. Julia le découvre : le passé est une nourriture d'une source inépuisable.

Mémoires d'un survivant (1974)

Roman futuriste plutôt que science-fiction, Mémoires d'un survivant est un récit complexe aux interprétations multiples. Il y a un personnage central, un narrateur, qui écrit à la première personne, décrivant dans un premier temps deux histoires ou situations très différentes. La première est la vraie : une ville victime des temps changeants dans une société qui semble se désintégrer. La seconde, à l'intérieur de sa maison, est implicitement magique ou imaginative, mais elle arrive réellement au protagoniste : le mur intérieur de sa maison se dissout et révèle diverses choses : des pièces, des pièces, des personnes. Dans le premier, un autre personnage apparaît : Emily, une fille avec un chien étrange (un mélange de chien et de chat, avec des attributs de personne dans son personnage), abandonné là par un homme. Des interconnexions émergent alors entre les deux mondes : ce que l'on voit derrière le mur sont des souvenirs ou des images de la vie d'Emily. En même temps, la partie réelle montre la vie de la jeune fille qui

grandit, vieillit, établit des contacts avec les gens de la rue. Des tribus se forment, des clans qui partent vers de meilleures régions. La nourriture se fait rare, l'autorité perd sa présence. Des incidents et des meurtres se produisent et se rapprochent peu à peu de ce quartier auparavant calme. C'est une société qui revient à un état antérieur et plus sauvage. Les premières tentatives de communes rappellent une société qui n'est pas sans rappeler les groupes du Bon Terroriste, du même auteur. On a alors trois espaces bien différents : la rue, dont les protagonistes doivent se protéger ; la maison, où ils se réfugient ; et ce qu'il y a derrière le mur. Emily grandit et acquiert du leadership dans les groupes de survie. Mais ces groupes ne sont pas destinés aux adultes mais aux jeunes, et leurs membres sont de plus en plus des enfants. Les enfants commencent alors à être craints par les adultes, car ils sont nés dans une société sans éducation. sur ou guider. Le temps du roman, dont est à son tour le protagoniste, ne suit pas le rythme habituel. Le temps passe vite, comme si nous voyions les événements d'un siècle ou plus en quelques mois. Emily est également tiraillée entre deux mondes : son besoin de vivre en dehors de la maison et son affection pour le chien et son maître. Les images que le protagoniste voit derrière le mur parlent d'Emily ayant un petit frère dont elle devait s'occuper et une mère surprotectrice et rigide. Ici l'enfance est alors envisagée comme une prison, une punition, un état de besoin continu en quête de liberté. Les enfants du métro sortent et tuent, ils sont primitifs et Emily a le sentiment qu'elle doit prendre soin d'eux. Son petit ami, Gerald, est un autre leader dont l'idéalisme semble être un trait survivant d'un âge d'or lointain. La famille formée par le protagoniste, Emily, Gerald et le chien, semble être l'unité qui survit enfin. La maison et le mur comme imaginaire salvateur de la solitude et de la réalité extérieure. Alors on se demande : n'est-ce pas Emily qui nous raconte tout ça ? S'agit-il de vos souvenirs ? Il y a un va-et-vient permanent entre ces mondes. L'auteur ne fait que projeter dans des espaces séparés ce que chaque être humain contient en lui, l'ambivalence de l'environnement et de l'intérieur. Ce que nous voulons et ce que nous devons faire. Ce que nous aimons et ce que nous détestons. Enfance et âge adulte. Le besoin de grandir et le refus de mourir. Le roman acquiert un état d'angoisse et de tension subtilement gérée. La dégradation du monde extérieur, la transformation de l'immeuble en une petite ville où communes et commerçants commencent à coexister aux étages supérieurs, puis laissent place à des clans sauvages qui rassemblent des animaux pour les sacrifier. C'est un monde terrible, sans protection et menaçant, où seul le mur qui mène à l'imagination ou à d'autres mondes meilleurs est le seul salut. Nous arrivons ici au point crucial : n'est-ce pas uniquement le fruit de l'imagination du narrateur d'Emily ? Ne pourraient-ils pas être vos souvenirs ? Cette femme seule dans un appartement fermé, n'est-elle pas une survivante, celle qui voit au-delà des murs le monde tel qu'il était et tel qu'il devrait être ? N'y mettez-vous pas de l'espoir ?

L'élégance du langage, sa subtilité, sa mesure exacte dans le rythme, font ressortir l'émotionnel, ce qui n'est pas dit au-dessus des simples faits. Même

les informations de lieu ou de temps, les résumés d'événements antérieurs, qui échouent si souvent ou se superposent dans les romans dits de science-fiction ou futuristes, se trouvent à des moments précis du récit, comme les pièces d'un puzzle. Doris Lessing a écrit ce roman à l'âge de 55 ans, mettant toute sa capacité expressive au service d'un récit qui est à la fois allégorie, futurisme, philosophie, mais aussi description cruelle et précise de la nature humaine.

La famine de Jabavu (1953)

Publié dans un cycle de nouvelles sous le titre général de Cinq, ce roman porte le nom original de Faim. L'intrigue nous montre un natif d'un village africain lors de son voyage de maturation vers la ville. La faim de Jabavu fait référence à son désir d'améliorer son mode de vie. C'est un adolescent insatisfait des efforts qu'il voit ses parents faire pour une vie où il n'y a que pauvreté et maladie. Il se sent mieux et plus fort que les autres, et tenté par les histoires que lui racontent ceux qui viennent de la ville, il décide de partir. Nous rencontrons ici une narratrice de 34 ans qui démontre déjà ses multiples ressources littéraires. Par exemple, il utilise un présent constant, une ressource difficile et risquée pour un long récit qui atteint 172 pages ; Il utilise également un ton indirect, où les dialogues sont entre guillemets à l'intérieur des paragraphes. Peu importe à quel point les personnages parlent, le ton est quasi littéraire et volontairement fabuleux. Tout cela donne au récit des airs de fable contemporaine, fidèle à l'empreinte de l'auteur, toujours préoccupée par la situation sociale et surtout humaine au sein des diverses sociétés, qu'elles soient anglaises, africaines ou même du futur immédiat. La réalité gagne peu à peu du terrain. Alors que Jabavu s'aventure plus profondément dans la ville, ses convictions sont remises en question par ce qu'il découvre. Il semble confus : les femmes qu'il rencontre semblent aussi stupides que celles de son village, mais il verra bientôt qu'elles sont plus trompeuses ; Il découvre que l'anonymat est complice de vols faciles de petits objets, mais il apprendra vite qu'il lui faut des papiers qui l'identifient. La faim de Jabavu commence comme un déterminisme (il est né en période de famine, où tout était bon à manger, et cela a caractérisé sa façon d'être d'enfant et d'adolescent: on l'appelait "la grande gueule", pas seulement pour manger de tout, mais à cause de sa façon de critiquer et de désobéir à ses parents), cela devient alors un besoin immédiat de changer, de chercher autre chose. Cela accentue également l’air allégorique du roman. Cette faim, quand j'étais enfant C'est drôle et étrange, à l'adolescence, ça le fait parler davantage. Il est étrange aux autres, et cet air d'étrangeté est une particularité qui lie ce personnage à

d'autres qui viendront plus tard dans le récit de l'auteur (Le Cinquième Fils, par exemple), mais cette similitude s'arrête là. Dans la ville, il n'est pas quelqu'un de spécial, même si les bons et les méchants voient en lui un potentiel important. Jabavu conserve une certaine naïveté qui n'est pas assez forte pour l'emporter sur sa fierté raciale, et surtout sur sa fierté personnelle. Il est plus fort que les autres dans la ville, capable de grandes choses, et c'est pourquoi il opte pour les bénéfices les plus rapides. Malgré la rencontre de personnes qui souhaitent l'adopter pour une cause sociale, il décide de se joindre à une bande de voleurs qui lui feront gagner plus d'argent avec moins d'efforts et de temps. Le choc avec la réalité de la ville démontre l'ambivalence de son esprit : l'enfance au village se donne presque comme un rêve, non de plaisirs, mais de protection contre tout danger ; La maturité est marquée par la désillusion, la confusion de la réalité qu'il retrouve dans la ville. Jabavu est plongé dans un complot qui implique à la fois des obstacles et des dangers provenant d'une organisation corrompue, bureaucratique et discriminatoire, ainsi que les éternels sentiments humains de jalousie et d'ambition. Il se retrouve au milieu de meurtres et victime d'une extorsion visant à voler le seul homme de la ville qui croit en lui depuis le début. Ici, l'homme blanc n'est rien d'autre qu'une organisation insensible qui détermine un mode de vie très étroit pour les Noirs. Ce sont donc eux qui participent activement à la vie de leurs pairs, pour le meilleur ou pour le pire. Jabavu est finalement puni, mais apprend que la punition est aussi un chemin vers la rédemption par l'expiation. Il apprend avant tout ses propres défauts et limites, ses propres faiblesses de caractère. La fin n'est ni heureuse ni tragique, mais pleine d'espoir. Le ton et le style de la narration s'intègrent parfaitement au thème. Ce n'est pas le récit d'un auteur naturaliste, ni une fable vulgaire ou moraliste, ce qui s'en rapproche le plus si l'on veut le classer d'une manière ou d'une autre, c'est une légende urbaine du XXe siècle. Une parabole, peut-être ?

Le bon terroriste (1985)

Ce roman, publié alors que l'auteur avait 66 ans, montre un écrivain dans une maturité expressive pleine et maximale. Mais ce n'est pas seulement dans la structure grammaticale et narrative qu'on remarque cette maturité, mais dans la profondeur humaine, dans la compréhension des âmes qui sont très difficiles à traduire. Car traduire est peut-être une des manières de dire que l'écrivain doit approfondir, explorer, prendre des notes et ensuite seulement exprimer ce que sont la psychologie, la pensée, le sentiment et la logique contradictoire du comportement humain. Dans ce roman, nous avons un protagoniste de 36 ans, célibataire, presque certainement encore

vierge, militant politique d'extrême gauche, qui vit dans les communes de Londres. Depuis 15 ans, elle entretient une relation pas tout à fait précise mais arrangée avec un homme homosexuel. On voit chez elle la première ambivalence qui domine le roman : Alice s'occupe des tâches des maisons qu'ils occupent de sa propre initiative et pour son plaisir. Il est en charge du nettoyage, de la cuisine, de l'entretien, de l'habilitation des services publics et des démarches auprès de la Mairie. Il l'a toujours fait et cela ne le dérange pas que les autres membres ne le fassent pas, même s'ils sous-estiment ces tâches et ne le remercient pas. Mais elle ne dédaigne pas non plus les tâches purement politiques : elle aime les graffitis dans la rue, les manifestations et le danger que tout cela implique, elle aime les réunions politiques et les prises de décision. Elle prend le contrôle de tout ce qui est « domestique », la gestion de l'argent est à sa charge et elle n'épargne aucun scrupule pour obtenir des ressources de n'importe où. L'ambivalence du personnage ne réside pas seulement dans ces aspects domestiques/politiques, mais également dans la sphère morale. Elle ne se considère pas comme une voleuse, elle a des scrupules à voler ceux qu'elle ne connaît pas. Cependant, lorsqu'il vole de l'argent dans la poche de son père, lorsqu'il emprunte à ses amis ou à ses proches en les accusant d'être bourgeois et fascistes, lorsqu'il vole des tapis et des rideaux dans la maison de sa mère, il ne croit pas faire quelque chose de mal : il croit c'est pour la "cause". Si d’autres ne sont pas disposés à donner ce qu’ils doivent de leur plein gré, elle doit le leur reprendre. Ce raisonnement est implicite dans les actions du protagoniste, dans les pensées que l'auteur recrée indirectement. C'est là la maîtrise de Lessing : à aucun moment on ne constate que l'auteur interfère ou nous dit quoi que ce soit. Tout vient subtilement de l'intrigue et de la manière dont le narrateur nous entoure dans l'environnement précisément décrit. Les personnages secondaires sont savamment définis : le couple lesbien, jamais avec des coups bas, seulement avec les notes nécessaires apavraiment superficiel, pour ensuite plonger dans l'être intérieur de chacun d'eux ; le fragile Philippe, travailleur et infructueux ; Bert, militant moyen et jouant toujours des rôles secondaires ; Jocelyn, le militant froid qui fabrique des bombes, etc. Tous les personnages pourraient être ainsi énumérés, décrits sans emphase, comme au passage, avec autant de précision que si on les voyait sortir de la maison du voisin. Et c'est cette sensation que nous transmet l'auteur : les militants font partie de la société, ils y sont immergés et soudain ils sautent sur nous pour nous reprocher les innombrables défauts que nous autres permettons par confort et par ignorance. Mais il y a aussi en eux une essence qui appartient à tous les humains. Un facteur obscur qui, entre leurs mains, en raison de la possibilité d’accès aux armes, en raison de la logique acquise à l’école du scepticisme et du non-conformisme, peut devenir une arme à double tranchant. C’est ici que l’on touche à une autre des ambivalences de ces êtres : le personnel se mélange au politique. Dans quelle mesure le désir de justice n’est-il pas aussi une quête personnelle pour résoudre des fantômes personnels ? Quelle est la limite à la recherche de la justice sociale ? Il est très clair qu’il n’y a pas de limites quand ce qui a été inculqué

dans ces esprits est un objectif précis, celui-là et aucun autre. La destruction et la construction d’une nouvelle société est l’objectif déclaré par la protagoniste elle-même, même si peut-être même elle n’y croit pas vraiment. Elle semble convaincue, mais jusqu’où est-elle capable d’aller pour atteindre cet objectif ?

L'intrigue du roman l'amènera à le découvrir. Dans l’attaque finale, elle ne participe pas activement, mais elle fait partie du plan, elle a collaboré à sa création, elle a fourni les conditions pour qu’il puisse être réalisé. Son appel quelques minutes auparavant aux autorités pour le dénoncer n'est qu'un prétexte pour calmer sa conscience, si longtemps réduite au silence par ces tâches domestiques qui cachaient sa véritable être : que nous sommes tous capables de tout, ou du moins de tolérer et de faire la bonne chose. fermer les yeux sur tout. Ce qu'Alice recherche, c'est une maison. La maison de ses parents, les soirées qu'ils proposaient lui manquent. Il rejette la vente de la vieille maison comme si elle lui appartenait, et c'était le cas, mais dans ses souvenirs. Elle est en colère contre sa mère qui l'a vendu, mais elle ne pense pas l'avoir fait parce qu'elle et son partenaire y ont vécu sans payer. Alice est encore une enfant : son autre ambivalence est sexuelle. Chaque fois qu’elle entend ses colocataires faire l’amour ou que le sujet du sexe revient dans les conversations, elle se sent mal à l’aise. Elle ne supporte pas qu'on la touche, sa relation avec Jasper est étrange : elle l'aime mais ne veut pas de lui. Elle aimerait le quitter mais elle n'ose pas : elle sait que Jasper dépend d'elle. C'est presque une relation mère-fils. Ces parallèles ne sont pas une coïncidence : politique/personnel, amour/sexe, femme/mariage, maison/refuge. Alice veut détruire ce qu'elle croit essayer de la détruire : la société, mais cela est aussi en elle-même. Alice a la capacité de comprendre tout le monde, ils sont surpris par sa sagacité. Mais elle ne semble pas se comprendre, encore moins s'analyser ou expliquer ses actes. Elle a une certaine innocence qui ressemble plutôt à de l'entêtement et de la maladresse. Sa confrontation aux problèmes, la façon dont il les résout sans lésiner sur le danger, lui confère la vertu du courage. Mais c’est une innocence de complaisance qui, lorsqu’elle se heurte à la responsabilité individuelle, au simple respect de ceux qui pensent différemment, n’est pas capable de se justifier et réagit avec violence. Tout est dû à un seul objectif, l’injustice du monde établi. La maison reconstruite est une allégorie tour à tour de la société et d'Alice elle-même : tout va mieux depuis son arrivée, mais les poutres du plafond restent non rénovées et sont pourries. Toit/tête ? La maison et ceux qui l'habitent sont aussi une allégorie du mariage qu'elle n'a pas : Alice est la chef de famille, qui répare, répare, résout et maintient le chauffage et la nourriture lorsque les autres reviennent du travail (lire " manifestations").

Vers la fin, il y a une violence qui s’est accumulée tout au long du roman, ce qui se traduit par le fait que ce n’est pas la souffrance des autres qui compte (tant les victimes que les bourreaux), mais la « cause ». Il existe certains parallèles avec un autre magnifique roman de l'auteur : Le Cinquième Fils. Si en cela nous avons un fils étrange que la mère ne

reconnaît pas comme le sien, la mère d'Alice ne reconnaît pas sa fille comme ce qu'elle est devenue. Il est également curieux qu'il existe une distance que la société (le soi-disant « normal ») crée autour de ceux qu'elle ne comprend pas ou ne pense pas différemment : la communauté des militants, des homosexuels comme Jasper, les extrémistes qui ignorent les lois de la coexistence par désir de un objectif incorruptible. Inévitablement, ceux-ci doivent devenir des étrangers pour comprendre leur existence et éventuellement prendre l'étiquette de monstres aux yeux des autres. C'est peut-être à ça qu'ils ressemblent libres, enfin, de faire ce qu'ils doivent, sans remords, étrangers et libérés de l'origine commune avec les autres hommes.

Contes européens

Il s'agit d'une compilation de toutes ses histoires sur le contexte européen tirées de ses livres de nouvelles et de ses nouvelles. On connaît déjà la maîtrise de l'auteur dans le domaine du roman, et son talent en matière de nouvelles ou de romans ne convient pas à une saga. Commençons par L'Autre Femme, une longue histoire tirée de son livre Cinq de 1953. Nous avons déjà évoqué La Faim de Jabavu à propos de ce livre, et tous deux ont un trait commun, un certain style que Lessing semble avoir cultivé dans sa jeunesse. , non pas différent de ce qui le suivra plus tard, mais différent, ni meilleur ni pire, peut-être moins mûr si on le compare avec ses réalisations ultérieures. Premièrement, il partage avec Hunger qu'il a pour protagoniste un personnage d'apparente innocence et de grand désaccord avec l'environnement et les enseignements auxquels il est soumis. Jabavu et Rose font des erreurs mais leur naïveté ou leur ignorance particulière les rend affables envers les autres. Le mal qu'ils causent n'est jamais délibéré, du moins il n'est pas conscient, mais il a une dose de froideur aiguë, particulièrement notable chez Rose, qui est témoin de la mort de sa mère, de la rupture avec son fiancé et de toute une guerre avec une force niée. pour une façade de faiblesse. Le ton de l'histoire, d'une naïveté et d'un cynisme très subtils, confère une atmosphère de fable contemporaine, comme cela se produit également dans Hunger. Rose est une survivante de drames personnels et collectifs, une femme d'apparente faiblesse qui survit néanmoins grâce aux mérites d'une fierté personnelle dont elle ne semble pas se rendre compte mais qui la guide sur un chemin où la froideur est nécessaire et où les désirs personnels ont la capacité se réprimer à volonté ou s'étendre avec une obstination qui dépasse le bon sens.

Les histoires suivantes sont extraites de son livre L'habitude d'aimer. Dans The Habit of Loving, nous trouvons un homme plus âgé, directeur de

théâtre, qui a besoin d'une relation permanente avec une femme. Si ce n'est pas son ex-femme, c'est un amant qui l'a rejeté, puis une toute jeune nouvelle épouse. Mais ce besoin l’amène à voir en eux ce qu’ils ne sont pas réellement, et le résultat est pour lui une découverte fatale. Sa jeune épouse est une actrice en herbe, pas tout à fait talentueuse, et qui, au fil du temps, montre ce qu'elle est réellement, une femme ordinaire, ordinaire, et surtout une personne complètement isolée de lui, qu'il ne pourra jamais posséder complètement. Cette histoire est à la fois une étude des coutumes sociales et des intimités personnelles. La recherche du bonheur dans la beauté, en l'occurrence celui d'une femme, le besoin d'avoir quelqu'un à ses côtés ou le caractère insupportable de la solitude, la différence des mentalités selon les générations, les goûts et les coutumes, l'abîme entre les classes, les barrières sociales, dont Les barrières sont parfois subtiles mais sont en réalité des gouffres d'une profondeur infinie. Le personnage de la sœur de sa femme, si différent d'elle, est peut-être le modèle qui situe le protagoniste dans la réalité, en contraste avec la beauté de sa femme, qui l'a éclipsé sans lui laisser voir son véritable environnement. Il y a ceux qui arrivent à l’âge adulte avec les yeux d’un enfant, ceux qui vivent dans leur monde et d’autres ont tendance à ne pas les décevoir par pitié. George, le protagoniste, en fait partie. Dans The Woman, nous avons deux anciens combattants, l'un ex-militaire et l'autre civil, qui parlent sur la terrasse d'un hôtel de leurs expériences amoureuses respectives. Tous deux se regardent avec méfiance, ils sont des ennemis apparents, mais la solitude et un désir commun pour l'un des jeunes employés les unissent temporairement. Ils partagent alors un souvenir presque commun, celui d'avoir eu une de leurs premières expériences sexuelles avec une femme plus âgée, qui avait elle aussi échappé à son mari pour tomber enceinte d'un amant. L'employée les regarde désormais sans vergogne, sachant qu'il est entre ses mains de blesser la fierté de ces deux vieillards. Il ne s'en prive pas en témoignant ses faveurs à un garçon de son âge qui passe par là à vélo. Les hommes se délectent de cette mémoire commune et peut-être inventée. Through the tunnel est une histoire qui s'écarte quelque peu du cliché de la relation homme-femme. Il raconte l'histoire d'un garçon en vacances à la plage et, désireux d'imiter les garçons plus âgés, il s'expose à un grave danger de mort en passant par un tunnel sous-marin. C'est une histoire élégante et subtile sur la croissance et la maturité. Nous voyons ici que Lessing, habituellement féministe dans sa vision, est également capable de s’immiscer dans les désirs innés d’un adolescent. À Placer, nous avons un couple qui voyage en dehors de l’Angleterre. C'est une histoire qui semble raconter simplement une anecdote amusante sur les problèmes du voyage, mais Lessing y intègre des éléments plus complexes : les relations internationales d'après-guerre, la manière et le ressentiment avec lesquels chacun regarde l'Allemagne, mais aussi la C'est une sorte de traité sur un mariage plus habitué qu'amoureux, sur les différences abyssales qui se forment entre les membres du couple et qu'ils ne veulent pas ou évitent de voir de front. La femme, plus sédentaire et passive, l'homme qui découvre un passe-temps, la plongée, qui lui fait retrouver les sensations de la

jeunesse. Le jour de la mort de Staline est une autre histoire où le politique se mélange au personnel. Ici, l'histoire de la cousine du narrateur, qui doit prendre des photos, et sa relation conflictuelle avec sa mère sont racontées. Les deux s'avèrent presque identiques, d'où les combats quotidiens, mais cette relation-symbiose n'est qu'un argument de fond pour montrer une situation contemporaine : le jour où cela se produit, arrive la nouvelle de la mort de Staline. Ainsi, entre les combats mère-fille, des opinions conventionnelles et étroites sur la guerre et ses dirigeants se faufilent. Lessing se livre ici à une critique cynique de l'opinion de la classe moyenne anglaise. Le Vin et Lui sont deux nouvelles où prédomine le thème de la relation homme-femme. Le regard de Lessing est critique à la fois sur les deux. Il n'y a pas de généralisations pour elle, mais certains de ses personnages montrent des liens émotionnels presque impossibles à rompre. Quand on a déjà aimé quelqu'un, semble-t-il nous dire, peu importe à quel point la haine a succédé à l'amour, le lien demeure, et c'est un lien à double face. Ce que dit la femme à la fin de Lui implique toute une philosophie qui pourrait englober les coutumes de plusieurs siècles, et notamment du XXe siècle : « Si je veux le garder, je ne pourrai jamais dire ce que je pense, je ne le dirai jamais. être capable de dire la vérité. Ou dans Wine : « … Et puis elle a sombré dans la tristesse, jusqu'à ce qu'il soit capable d'y résister, et qu'une étincelle de cruauté s'allume en lui. » L'Œil de Dieu au Paradis est une histoire exceptionnelle. Cela commence presque comme l'histoire du voyage malheureux d'un couple anglais à travers les terres allemandes, avec les habituelles déceptions économiques et le manque de compréhension de l'âme allemande. Cela devient alors presque un essai sur la culpabilité ou l'innocence du peuple et sa responsabilité envers ses dirigeants pendant la guerre. Le couple, tous deux médecins, rencontre un médecin qui souhaite gagner leurs faveurs pour réaliser leur désir de vivre en Angleterre ou en Amérique. L'histoire mêle des réflexions sur l'âme allemande et la punition à laquelle le reste du monde l'expose, tandis qu'en même temps il y a des personnages qui représentent ou non le vrai citoyen. Le couple passe de la verbosité de ce médecin fasciste, qui ne semble plus si fanatique par la suite, à un hôtelier sympathique et populaire qui cherche désespérément à les servir, considérant le supérieur anglais. Mais l'histoire prend une autre tournure lorsqu'apparaît le directeur de l'institut qu'ils vont visiter. C'est un hôpital psychiatrique, et le directeur est un être particulier qui passe six mois par an dans son propre hôpital. Il les reçoit avec beaucoup de gentillesse, mais ne semble pas trop intéressé à montrer ses réalisations scientifiques. Cet homme est excité lorsque le couple s'intéresse aux tableaux qu'il peint. Ce sont des tableaux étranges, avec une polarité évidente, certains sont sombres et terribles, d'autres montrent une paix béatifique. Une autre particularité est qu'ils ne sont visibles qu'à une certaine distance, au-delà de laquelle seuls des coups de pinceau insignifiants sont visibles. Lorsqu'ils acceptent enfin de faire une visite des lieux, le couple médical voit des salles composées d'hommes, de femmes et d'enfants, isolés les uns des autres, sans contact d'aucune sorte à aucun moment. Les adultes semblent souffrir, les enfants sont enfermés dans des

camisoles de force. Le couple en est horrifié et le réalisateur comprend leur point de vue, mais expose le sien : il n'y a pas de remède, dit-il, pourquoi les exposer à davantage de souffrance. Le couple a entendu dire que le médecin y travaillait pendant la guerre et se demande s'il a fait des concessions sous le régime. Le pavillon des enfants est leur réponse, il y a tous ceux qui, selon les lois, auraient dû être exterminés pour leurs défauts et difformités. C'est une histoire terriblement belle en raison de la cruauté avec laquelle elle montre la nature humaine. Toute relation est une mort en soi, c'est une souffrance inconsolable ; Il n'y a, semble-t-il nous dire, que l'isolement et la vie végétative comme symbole d'une nécessaire survie.

Les histoires suivantes sont tirées de son livre A Man and Two Women (1963). Ici, Lessing a déjà 44 ans et explore les multiples facteurs et caractéristiques de la relation homme-femme. Dans Sélectionné pour une interview, nous avons un écrivain raté devenu journaliste, qui doit interviewer un scénographe et un designer à succès. Le problème est que pour lui l'entretien ne devrait être qu'une conquête sexuelle, devenant au fil des minutes un besoin de réaffirmer sa virilité et son attrait personnel, signes superficiels d'un besoin intérieur angoissant et caché. Pour elle, vue en situation d'acceptation ou de viol, elle accepte regardez-le pour en finir une fois pour toutes. Mais il n'a pas compté sur cette indifférence résignée ; pour lui, un triomphe eût été une résistance totale ou une capitulation totale. Finalement, cette procédure obligatoire que représentait pour elle cette nuit est déjà passée, transformée en une anecdote ennuyeuse mais risible, c'est pour lui une énorme et terrible humiliation. Cette histoire est typique de la manière dont Lessing parvient à montrer les relations dures et complexes entre un homme et une femme, leurs doubles sens : apparence et sentiment véritable, besoin et répulsion, attirance et rejet. L'amour et le sexe semblent suivre le même chemin mais dans des directions opposées, sensibles à de nombreux autres facteurs tels que l'orgueil, le ressentiment, le besoin de possession et le mépris. Une femme sur le toit est un autre exemple cruel du même thème. Trois ouvriers accomplissent leur travail sur une terrasse et voient une très belle femme prendre le soleil sur un toit voisin. L'histoire est une succession de réactions de trois hommes : l'adolescent, excité et dominé par la rêverie, l'adulte marié, attiré par la femme mais qu'il injurie justement pour cela, l'homme âgé et expérimenté, qui regarde tout ce qui se passe. avec résignation et calme. Enfin, on nous montre comment la femme, habituée à ces situations, au harcèlement et aux regards des hommes, a adopté un signe général désobligeant envers eux tous, mais c'est le garçon qui sera le plus choqué, car pour lui, elle n'est pas seulement une femme dont il a rêvé la nuit, mais un idéal qui, après ce jour, doit descendre de son haut piédestal. Comment j'ai finalement perdu mon cœur a un traitement plus poétique à la fois dans le langage et dans la structure. Une femme raconte son expérience avec les hommes, la façon dont elle en a rencontré un puis l'a abandonné pour un autre. Ce qui est curieux, c'est que sa façon de le dire n'est pas sentimentale, mais parfois presque mathématique, non pas froide, mais analytique. Mais ce traitement devient une sorte de regard nostalgique et l'allégorie prend immédiatement

place : son cœur, pour ne pas souffrir, doit être arraché, enveloppé dans du papier métallique et jeté. L'histoire prend un tournant important vers la seconde moitié, lorsque le protagoniste voyage en train et voit une femme se parler toute seule, accusant un amant imaginaire. C’est donc l’occasion que vous trouvez de donner votre cœur. Il l'enveloppe dans du papier et le laisse sur le siège vide à côté de la femme bouleversée. Dans Un homme et deux femmes, le sujet traité reçoit un traitement aussi cruel que poétique. C’est un subtil mélange de dissection des relations interpersonnelles et de compassion pour les limites et les angoisses humaines. Ce sont deux mariages très proches. Dans ce cas, la femme dont le mari est en voyage d'affaires rend visite à son couple marié, qui vient d'avoir son premier enfant. Il se retrouve dans une situation quelque peu tendue en raison du travail domestique et du sentiment que le mariage souffre. La nouvelle maman a un humour sarcastique, et oblige son mari et son amie à s'étendre, en terrain difficile, sur la condition des femmes, des hommes et des êtres humains en général. Ils comprennent ce qu’elle traverse, mais ils trouvent toujours cela bouleversant et plein de ressentiment. Le thème des infidélités est exposé ouvertement, et ce qui commence comme une plaisanterie de sa part se réalise au niveau des désirs entre le mari et l'amie. La situation ne va pas au-delà, un contact de peau, des lèvres qui touchent une joue, mais le désir interrompu est comme une pierre qu'on aura du mal à retirer de la poitrine de chacun. A Room est une histoire très courte dans laquelle une femme visite une pièce dans laquelle, après une description détaillée du lieu, elle commence à voir ce qui est au-delà du temps. Il ne s’agit pas d’une histoire fantastique, mais d’un simple rêve diurne qui rappelle inévitablement la chambre d’un roman du même auteur : Mémoires d’un survivant. L'Angleterre contre l'Angleterre change le thème mais pas le fait du conflit entre deux forces. Il s’agit dans ce cas de la confrontation de deux cultures ou classes sociales au sein d’un même pays. Le fils d'un mineur part étudier en ville. A son retour, il se rend compte qu'il n'est plus comme les autres. Même sa famille, bien qu'elle l'aime, lui reproche certaines attitudes qu'il ne comprend pas, et il ne peut plus s'empêcher de les considérer comme des personnages rhétoriques pleins d'hypocrisie morale et ancienne. La seconde moitié de l'histoire retrouve le protagoniste partageant le train avec un couple de campagne et une fille de la ville. La conversation qui s'ensuit entre eux est ridiculement moqueuse et insidieuse de la part du garçon, comme s'il se vengeait ainsi de ses parents, qui l'ont transformé en quelqu'un de supérieur mais en même temps qu'il n'a pas demandé à être . Two Potters est une histoire particulièrement poétique. L’élément rêve n’est ni une excuse ni le facteur principal. ncipal de l'histoire, mais instrument d'une allégorie subtile et délicate, évidente mais jamais grotesque ou forcée. Une écrivaine raconte son rêve concernant un vieux potier à une amie, elle-même potière, mais de nature pratique et sceptique. Lentement, l'amie se laisse pénétrer par cette histoire de rêve, elle l'analyse et intègre ses supposées divergences dans sa propre vie. Pourquoi ne pas créer, dit-on, un lapin en argile pour le transformer en réalité, comme l'a fait le vieux potier de l'histoire. Rêve et réalité se

nourrissent mutuellement, et il en résulte une symbiose où le rêve prend un aspect plus concret que la réalité. Between Men reprend le thème habituel, avec la voix de deux femmes professionnelles, célibataires, ne s'engageant qu'avec le partenaire du moment. Mais ils réalisent tous deux que leur attitude n’est pas très différente de celle d’un coureur de jupons laissé seul au fil des années. Ils ne sont plus jeunes, mais leur apparence physique semble s'améliorer lorsqu'ils ont été abandonnés ou ont quitté quelqu'un, car c'est à ce moment-là qu'ils sont à nouveau disponibles et que leur beauté ressort, grâce aux cosmétiques et à la coiffure. Elles savent cependant qu'elles doivent survivre dans un monde d'hommes dont l'avantage est qu'ils n'ont pas leur corps contre eux autant qu'il leur arrive, le temps ne les gâte pas trop, et d'autre part les jeunes femmes sont attirés par eux. Ils décident alors de s'allier et de ne plus se battre entre eux pour les mêmes couples. L'histoire est presque une conversation entre deux femmes qui sont peut-être complètement éloignées de notre expérience et de notre situation, mais qui, sous le regard de Lessing, deviennent des êtres de chair et de sang absolument compréhensibles, peu importe à quel point nous sommes d'accord ou non avec elles et leur caractère. Dans Room Nineteen, nous avons une femme, épouse et mère de famille qui semble heureuse, mais à un moment donné, elle commence à sentir que quelque chose ne va pas. Pas son mari, compréhensif et aimant, qu'elle peut soupçonner d'infidélité, mais pas son amour. Elle n'est pas non plus insatisfaite de ses enfants ou de son mode de vie. Elle commence juste à sentir qu'elle a besoin d'être seule. Il s'agit d'abord de quelques heures dans une chambre de votre propre maison, puis d'une chambre d'hôtel où vous passerez de plus en plus de temps et de jours de la semaine. Juste pour être seul. Sa famille ne la comprend pas et croit qu'elle est malade ou qu'elle a un amant. Elle leur laisse croire ça. D'une certaine manière, elle se vide d'elle-même, elle se dépouille de ses sentiments jusqu'à sentir que sa poitrine est vide, elle doit être si seule que même l'idée d'être avec elle-même n'est pas tolérable. La fin est dévastatrice. L'une des histoires les plus terribles et les plus belles, les plus précises et les plus angoissantes de Lessing, décrivant une âme en conflit avec sa propre existence. Dans Notre amie Judith, nous trouvons quelque chose de similaire, mais en moins autodestructeur. Dans ce cas, la femme défend aussi son individualité, au point de se dépouiller de toute relation qu’elle ne considère pas comme absolument sincère. Avec lui, il n’y a pas d’hypocrisie ni d’utilitarisme. Les amitiés que vous tolérez sont entretenues pour la même raison que vous pouvez avoir un amant, le sentiment passager, qui peut être interrompu lorsqu'il cesse pour une raison interne ou externe. C'est donc une solitude choisie et acceptée. Chacun aborde à nouveau la question homme/femme, mais cette fois il s'agit d'un cas d'inceste entre frères, conscient, accepté et presque toléré par les partenaires de chacun. Evidemment, la maîtrise délicate de Lessing nous sépare de toute obscénité ou mauvais goût, en laissant simplement un regard sobre et précis sur le cas. Hommage à Isacc Babel retrouve l'innocence du regard lorsqu'il braque les projecteurs sur une adolescente et son premier amour. C'est une histoire poétique, courte et

belle. Dans Avant le ministère, nous entrons dans le monde des hommes politiques. La plume de Lessing, habituellement précise et suffisante dans ce domaine, aborde les conversations de ces hommes politiques, décrivant une conversation préalable à une réunion extrêmement importante, ses contradictions et ses faiblesses. Le dialogue raconte la visite qu'une femme fait à un sujet apparemment enfermé dans un lieu. Le site n'est pas décrit comme une prison ou un hôpital, et l'atmosphère est ambiguë et futuriste (comme dans Two Potters). Cette ambivalence contribue au climat pseudo-philosophique du dialogue de ce couple où ils parlent de Dieu, de l'homme et de la mort. Le bâtiment dans lequel elle pénètre partage une certaine similitude allégorique avec Le Château de Kafka, mais ce n'est qu'une lointaine réminiscence. Ce qui est intéressant, c'est ce qu'elle représente, une ombre qui poursuivra la protagoniste partout où elle ira. Notes pour un cas historique décrit une femme que l'on pourrait qualifier de typique après la libération des femmes. Sa beauté la rend digne de certains privilèges dont elle saura profiter tant dans son travail que dans ses relations. Vous aurez à votre disposition les jeunes les plus attractifs et les plus riches, et Elle peut les jeter à sa guise. Son attitude est celle d’un mépris total pour les sentiments des autres, qui ne sont que des instruments pour sa propre satisfaction. Mais comme dans beaucoup de personnages de Lessing, cette attitude ne représente pas le mal ou l’égoïsme, mais simplement une sorte de survie. Finalement, elle sera victime de son propre jeu en rejetant le moins prometteur de ses prétendants, mais aussi en risquant, comme au hasard, dans une demande d'aide pas tout à fait inconsciente, la sécurité qu'elle voyait chez les plus riches et les plus prometteurs. prétendant.

Les histoires suivantes ont été extraites de son recueil de 1972 : L'histoire d'un homme non marié, et leur dénominateur commun est la tendance à la chronique et à l'analyse, mais surtout à la description, utilisée comme méthode narrative. A côté de la fontaine, il raconte une histoire presque comme une légende orientale, avec le ton qui lui convient, entre allégorie et fable. Un homme ordinaire, un sculpteur de bijoux, fait prendre conscience à une jeune femme riche de sa véritable valeur en tant que personne et non en tant qu'objet au sein d'une société qui utilise la femme comme marchandise d'échange. Bien entendu, le traitement s'éloigne totalement de tout pamphlet ou idéologie, et la poésie subtile, précise et mesurée contribue à donner à ce récit une atmosphère à mi-chemin entre réalité et légende. Méthode extrêmement difficile que Lessing manie avec maestria, comme on l'a déjà vu dans Two Potters. Dans An Unsent Love Letter, la narratrice est une actrice avec une carrière qui tente d'expliquer la différence entre ce que l'on voit et croit d'elle en tant qu'actrice, c'est-à-dire le masque et l'affectation, la promiscuité et l'hypocrisie avec lesquelles elle a vraiment est une femme avec un amour impossible et inavoué, qui est pourtant la nourriture de son esprit et de ses actions. Une année à Regent's Park peut être définie comme une histoire, puisqu'il n'y a pas d'intrigue spécifique, mais plutôt basée sur la description du parc à travers les changements tout au long d'une année entière. Ici, la description remplit la fonction narrative, le parc étant le protagoniste qui change, tout comme un

personnage de chair et de sang, avec des sensations que nous ne connaissons qu'à travers ses différentes manifestations de couleur et de climat. Ce qui est curieux à propos de Lessing, c'est que ce type d'histoire préserve toujours un arrière-plan qui lui donne une vie propre, donnant au lecteur le sentiment que ce qui est simplement descriptif n'est qu'un prétexte pour transmettre quelque chose de plus profond. La fin du récit le confirme en quelque sorte, au-delà de la jouissance absolue du caractère poétique de sa création. Mme Fortescue raconte l'éveil non seulement sexuel mais aussi la maturité d'une adolescente : la femme qui loue le grenier de la maison parentale, et qui jusqu'à présent se croyait une dame aussi respectable que sa mère, est en réalité une prostituée. Mais cette découverte n'implique pas seulement un aspect extérieur, mais la découverte de ses propres recoins sombres, avec une suggestion d'inceste. Avantages collatéraux d'une profession honorable revient sur le thème du jeu d'acteur et des différentes personnalités qu'un acteur est capable d'incarner, mais que chacun prend comme méthodes de vie à chaque instant de sa vie. La particularité de cette histoire est sa structure : un mélange de chronique où la narratrice intercale des exemples d'autres histoires ou de personnages apparentés, où les noms des protagonistes sont arbitraires, les baptisant avec des exemples aussi courants que s'ils n'étaient que des cobayes qu'elle utilise pour démontrer quelque chose. Dans Une vieille femme et son chat nous revenons à l'histoire la plus conventionnelle pour raconter une histoire à connotation sociale. Comme toujours, le social est anecdotique, même s'il a une force idéologique, pour transmettre une histoire de vie qui dépasse même le particulier, montrant crûment mais avec une énorme beauté la futilité de la nature humaine. Lions, feuilles, roses... et L'Autre Jardin sont deux récits descriptifs où le thème apparent est la visite d'un zoo dans le premier cas et d'un jardin dans l'autre. L'objectif derrière ces histoires est de parler de ce qui se cache derrière ce que l'on voit, un autre paysage, d'autres animaux, d'autres époques. Report on the Threatened City est une histoire qui pourrait être classée dans le genre de la science-fiction. Il s'agit du reportage d'une civilisation extraterrestre sur les réactions des habitants d'une zone de la Terre sur le point d'être détruite par une catastrophe naturelle. Excusez, comme nous le verrons, de parler des particularités et des conditions des humains en général. Le résultat est en soi magistral, loin de toutes les conventions de science-fiction, démontrant que dans la bonne littérature les genres n'ont pas d'importance. Une histoire désagréable reprend le thème des relations entre hommes et femmes, cette fois à travers une intrigue complexe et d'une terrible crudité. Nous sommes témoins d'une histoire d'infidélités, certaines tolérées, d'autres cachées, entre les membres de deux mariages amicaux. Le moins important ce sont ces infidélités ités, qui ne sont rien d'autre que des manifestations de la complexité des désirs et des sentiments humains, presque toujours contradictoires et changeants. La Tentation de Jack Orkney est une longue histoire qui raconte l'histoire d'un journaliste de gauche qui subit la mort de son père et les changements politiques, sociaux et générationnels. Mais le thème principal réside dans les

rêves qu'il commence à vivre après la mort de son père. Cette histoire présente certains parallèles avec Room Nineteen. Dans ce cas, c'est le point de vue d'un homme, également avec une famille heureuse et des réalisations personnelles, mais qui commence à ressentir une sorte de douleur qu'il ne sait pas définir. Ses rêves de mort le dérangent, il commence à souffrir d'insomnie alors que les rêves ne le quittent pas, il se sent isolé, incompris, jugé par ses amis militants, regardé avec pitié et pitié par sa famille. Cet homme démontre l'ambivalence de l'homme contemporain, qui évolue entre ses conflits individuels et internes et les exigences et problèmes du monde dans lequel il vit. Je voudrais satisfaire les deux, mais de cette exigence vous sortirez échoués et plus confus, sans pouvoir résoudre aucun des deux plans. La phrase la plus marquante est peut-être la suivante : « Il se sentait une fois de plus comme s'il était un bâtiment menacé, avec les équipes de démolition à ses pieds. » Comme chez le protagoniste de Chambre 19, le mobilisateur, l'étrange n'est pas dans l'extérieur, mais dans sa propre intériorité. Dans son cas, c'était une sorte de peur personnifiée chez un vieil homme qui apparaissait dans son jardin, dans son cas, ce sont des rêves. Dans les deux cas, la proximité de la mort, comme possibilité proche ou comme angoisse qui entraîne le désespoir. Ce qui sauve Jack du suicide, en tant qu'homme, puisque les différences sociales entre les sexes sont importantes, ce sont les obligations de son travail, mais il sait que sous le monde superficiel qu'il a choisi pour survivre, il y a un autre monde qu'aucune volonté contraire ne lui permettra. vous empêchera de jamais explorer.

Les deux dernières histoires datent de 1992 et 1994. The Italian Sweater raconte l'histoire d'un couple dont les membres découvrent, séparément, les désirs et les rêves que leur vie commune les empêchera de réaliser. Ce n'est pas seulement une histoire sur le non-conformisme social, mais aussi sur l'existence, l'ambivalence inhérente à chaque être humain, le malheur qui se cache derrière toute situation heureuse. Des réflexions sur un être presque humain nous amènent la voix d'un yéti ou « chaînon manquant ». Cette créature raconte ses incursions dans une communauté humaine composée d'hommes et de femmes ordinaires, puis son retour auprès de ses semblables. Au fil du temps, il se rend compte qu'il n'appartient plus à aucune des deux communautés, car la sienne ne lui est plus conforme et il ne pourra jamais appartenir pleinement à celle d'adoption. Cette histoire, comme un grand nombre de nouvelles et de romans de Lessing, aborde des thèmes variés : la réaction à la différence, les abîmes sociaux (ou générationnels), le pressentiment de quelque chose d'intérieur et de vrai, d'incontestable, d'inévitable, de quelque chose, comme une douleur, qui peut nous sauver définitivement si elle ne nous détruit pas au préalable.

Clôture terrestre (1965)

Quatrième roman du cycle consacré au personnage de Martha Quest, on retrouve ici la protagoniste à 24 ans. Elle se consacre déjà pleinement à sa tâche de militante politique dans des groupes de gauche. Elle est mariée à Anton Hesse, un juif allemand qui a fui les persécutions du nazisme, mais il s'agit d'un mariage de convenance pour qu'Anton puisse obtenir la nationalité anglaise. Le père de Martha, à son tour, est très malade et va bientôt mourir. La fille de Martha a maintenant cinq ans, vit avec son père, remarié, et rend visite à ses grands-parents maternels lorsque Martha est absente. Ils conviennent tous qu'il n'est pas approprié que la jeune fille sache que Martha est sa mère et qu'elle se fait appeler tante. La mère de Martha a tendance à semer des remords dans l'esprit de sa fille, c'est pourquoi Martha a des sentiments mitigés à l'égard de sa propre fille. Elle sait que lorsqu'elle a décidé de l'abandonner, elle l'a fait pour la libérer de l'influence, bonne ou mauvaise, qu'exercent ses parents, mais à la fin de ce roman, elle ne sait pas vraiment quels étaient ses véritables sentiments, ni ce qu'elle ressentait. les sentiments actuels concernent sa fille. Sa propre relation avec sa mère, si chaotique et conflictuelle en raison de cette barrière de conventions et d'hypocrisie qu'elle retrouve chez la vieille Mme Quest, la confirme dans son comportement. Mais Martha est une femme en pleine maturité, et le fait même qu’elle soit considérée comme un membre de la vieille garde activiste par les nouveaux membres de la gauche démontre une croissance parallèle, à la fois émotionnelle et physique. Dans ce roman, on retrouve une Martha plus installée dans ses sentiments. Ses envies, bien que contradictoires, ne la dérangent pas outre mesure. Elle est mariée, mais considère qu'Anton n'est pas son mari et que les hommes qu'elle fréquente du fait de son activité sont des amants potentiels parmi lesquels elle doit choisir. Il tombe enfin amoureux de Thomas, le seul homme qu'elle considère comme son véritable amour jusqu'à ce moment-là. On voit ici une Martha plus détendue, plongée dans une situation plus dense mais qu'elle accepte avec maturité, et avec le cynisme comme arme de protection. Les relations interpersonnelles sont ici traitées sans demi-mesures ni faux moralismes. Les mariages de convenance sont des amitiés sans revers, et leurs membres sont libres d'avoir des amants. Les couples de travailleurs sont exposés à des relations sexuelles sporadiques sans impliquer aucun engagement. Cette situation se heurte aux lois sociales rigides de la colonie, aux mains de l'ancienne génération, dont le juge Maynard et son épouse sont les principaux représentants. Et ce point nous amène à parler de la situation sociale, comme du scénario dans lequel évoluent tous ces personnages. La guerre est finie, et ce n'est plus, comme dans les deux premiers romans, quelque chose qui se passe au loin et dont les gouvernements et les grandes entreprises font des profits, mais un ensemble de statistiques confirmées par le retour des morts. Il y a ici un goût amer dans les réunions de militants, dont beaucoup sont d’anciens combattants. L’idéologie précédente est teintée de cynisme et de

désillusion, pour revenir armée d’une force d’ironie et d’une cruauté exacerbée. Il y a des affrontements entre socialistes et communistes, notamment dans la manière d'affronter l'avenir entre anciens et nouveaux camarades. Pour la première fois, les efforts de la gauche voient leurs résultats se traduire par le début d'une grève dans laquelle les syndicalistes obligent les Cafres ou les indigènes noirs à entrer. Les dirigeants blancs et noirs de ces groupes sont continuellement modifiés par des intérêts personnels, dont la cause est la recherche du pouvoir plutôt que l'intérêt pour le bien-être des Africains autochtones. La désillusion face à la corruption du communisme en Russie pousse ses partisans à déplacer leur objectif vers la nouvelle zone d’influence : la Chine communiste. Comme nous le voyons, les idéaux politiques tombent et sont ressuscités dans d’autres lieux ou contextes, avec de nouvelles personnes qui y croient. Pendant ce temps, Martha reçoit personnellement la nouvelle de la mort de Thomas et de son père. Vient ensuite la nationalisation d'Anton et le divorce qui s'ensuit. Il est ensuite temps de voyager en Angleterre, un vieux désir de Martha.

Ce roman surpasse les précédents par le traitement poétique de son langage. Il contient certains des plus beaux fragments écrits par Lessing, les plus émouvants dans son style laconique et distant habituel. Ces moments sont ceux où il raconte ses souvenirs de la ferme de son père, sa mort, les résultats de la guerre, l'amour en général et surtout la mer. Car pour Martha la mer est le moyen de libération par lequel elle atteindra l’Angleterre. Les rêves sont importants dans ce roman, à la fois prophétiques (quand il rêve du sort et de la mort de Thomas) et aussi expressions de vœux (la mer et l'Angleterre). Ici, Lessing combine magistralement le personnel et le collectif. L'un des derniers épisodes, la grève brassicole et l'hystérie collective des blancs, montre avec seulement ce qu'il faut la situation frustrante de la colonie, la ségrégation et la barrière quasi indestructible du racisme. Lessing établit un équilibre exact entre les actes personnels et la formation émotionnelle de Martha avec la croissance des conflits sociaux. Comme si chez chacun d’eux il y avait quelque chose qui avait besoin de s’exprimer et d’exploser. Chez Martha, l'amour parvient à s'exprimer de manière intense mais équilibrée, dans la colonie le conflit humain pour la liberté et les idéaux brise ses limites et se manifestera désormais avec violence. Martha sait, comme Thomas le lui a dit avant de mourir, que la guerre n'a jamais pris fin.

Hector Tizon

Histoires complètes

Tizón a publié cinq recueils de nouvelles. Le premier d'entre eux date de 1960, alors qu'il avait 31 ans, et s'appelait A lateral de los rails. Ces seize nouvelles sont pour la plupart des textes courts, d'une taille exacte pour l'effet qu'ils veulent transmettre, un langage serré et un style littéraire établi. Ses thèmes sont forts, comme la mort liée au meurtre comme instrument de la passion humaine ou comme ressource par un pouvoir politique militaire (Twins, Now It's Your Turn). Le point de vue de l’auteur n’est ni cohérent ni nuancé. Il se limite à montrer les faits sans accentuer le ton déjà sanglant. Il n’y a aucune froideur dans le langage, car il semble

préparé et teinté des légers effets de décor et de la description exacte des personnages. Dans ces histoires, il y a un regard pathétique sur des êtres sans défense, tant physiquement que mentalement (Feux d'artifice, Le Fils de Belzébuth), il y a des histoires d'une immense tendresse pleine de poésie (Le Cirque, qui s'aligne sur le ton de Tini et Le Petit de Wernicke). L'Homme aux tuiles de Mujica Láinez et The Call).

Le deuxième livre, publié ou douze ans plus tard, en 1972, à 43 ans, c'est Les Vantards et les Beaux. Dans ce livre, l'auteur gagne de la place et on retrouve un plus grand développement dans les histoires. Un style est maintenu et la qualité expressive est préservée intacte, mais les intrigues sont plus complexes, plus développées, et on voit donc une plus grande utilisation de la richesse du thème et de la compétence narrative de l'auteur. L'histoire qui donne son titre au livre est l'une des meilleures de Tizón. On voit ici ces personnages ambigus dont on ignore les origines, qui apparaissent dans une ville pour changer la vie quotidienne de ses habitants. Puis ils partiront, mais en laissant leur trace et leur mystère, leur légende, qui fera l'objet de récits oraux bien après leur départ. L'important, en somme, n'est pas l'intrigue exacte et parfaite avec ce rebondissement à la fin, mais plutôt que cet agencement narratif soit complété, complété serait-il plus précis, par la peinture des personnages, jamais complètement définis, dessinés ainsi. délicatement comme dans la calligraphie mais en conservant des zones indéfinies, pas complètement dites, délibérément mais pas trompeusement cachées. Jusqu'où dire, l'auteur se demande quand il écrit, de dire ce qui est nécessaire comme un pont que le lecteur ne se rend pas compte qu'il traverse, jusqu'à ce qu'il voie par lui-même ce à quoi l'auteur a fait allusion, lui a permis de construire en donnant lui les éléments nécessaires. La peinture des personnages est une caractéristique forte de Tizón, ils ont la mesure précise pour leur définition, ils n'exagèrent ni ne manquent de ce qui est nécessaire. Dans Le monde, une vieille boîte à musique qui doit chanter, on retrouve une série d'hommes dans un bar d'une ville de province, là chacun vit dans son propre monde, jusqu'à ce que leurs destins s'entrelacent dans une fin tragiquement belle et triste, où les échecs ne constituent pas une fin perdue, mais plutôt une variation plus poétique de leur vie. Dans Les Indiens apparaît le thème du passé et de l'enfance (déjà dans le premier livre avec la première histoire, Ligero y tibio, como un día, le passé est un thème prépondérant dans le récit de Tizón, et plus tard il prendra une domination presque exclusive dans son histoires), il s'agit d'une histoire étrange, qui nous entraîne sur des chemins allégoriques fantastiques ou cruels (des allégories à la manière de Buzzatti et de Kafka colorent les nouvelles du premier livre) pour ensuite changer vers d'autres chemins oniriques, non moins inconscient en réalité, non moins inquiétant. Cela nous rappelle le Seigneur des mouches de Golding. Dans Le Chat, il y a un traitement similaire, ce qui ne semble pas être tout à fait vrai : est-ce une telle chose que l'animal sauvage qui tue des enfants ou est-ce simplement le chat dont le protagoniste a tué les chatons, et qui s'est ensuite enfui, plein de ressentiment ?

Dans son troisième livre de contes (Le Traître vénéré), datant de 1978 et à 49 ans, il confirme ses ressources expressives et les porte à leur développement maximum. Les histoires sont très variées dans leurs thématiques mais reviennent aux mêmes sujets habituels, les passions humaines, le crime, le pouvoir politique. Le paysage est ici le protagoniste non pas en lui-même, mais en tant qu'identification aux caractéristiques des personnages. Si dans son dernier livre de contes le passé et le présent sont le trait commun, dans celui-ci le lieu et les personnages constituent la même entité. Les intrigues sont ambiguës et précises à la fois, cela évite même, si l'on veut être strict, un certain arbitraire dans lequel tombaient les nouvelles du premier tome. Il n'y a d'allégories que le poids écrasant des faits, mais dont l'aridité, comme celle du paysage, est aussi poétiquement terrible et belle que les paysages. Les personnages semblent prédestinés non pas tant par le passé que par leur propre personnalité. Chacun suit un chemin auquel il ne peut échapper, généralement triste et avec des échecs qui mènent à la tragédie. Mais la pitié de l'auteur pour ses personnages ne réside pas dans son regard, austère et précis, forcément cruel, mais dans la manière dont il traduit leur intériorité, avec un langage à la limite du poétique.

Tizón a publié une compilation de ses histoires précédentes en 1984, Recuento, a la 55 años, ajoutant trois nouvelles histoires. Tous trois sont pratiquement consacrés au thème de la dictature militaire, mais sans tomber dans la facilité ou la littérature politique. Dans l'une, un couple marié attend un appel de leur fils disparu, dans une autre, un garçon de province cherche un parent éloigné dans une ville dominée par le sentiment de persécution et de paranoïa, enfin, un professeur d'université se traque lorsqu'il se retrouve poursuivis par des forces menaçantes.

Dans le cinquième livre de contes, El gallo blanco, en 1992 et à 63 ans, on retrouve la même qualité et le même style que dans les autres, mais le développement des thèmes est encore plus complexe et profond, plongeant psychologiquement dans l'histoire. . réseau de faits. Les actions ont leur propre explication, leur propre logique malade, leur propre croissance altérée. Le passé gagne en prépondérance, jusqu’à prendre la même importance que le présent. Le passé et la famille est le couple thématique par excellence dans cette collection, le climat des histoires est le lieu où elles se déroulent et la famille qui y joue, les deux ne peuvent être dissociés, l'espace et le temps sont la même substance. La famille est à la fois une mémoire et un état actuel d’incertitude et de confusion : elle n’a de sens présent que dans son rapport au passé. L’histoire Portrait de famille est l’exemple typique de ce cadre. Les thèmes secondaires sont les conventions sociales rigides et les passions qui tentent de briser ces limites. Parallèlement, apparaissent des thèmes dérivés comme les rites urbains ou ruraux, par exemple la chasse et le duel dans le conte La Chasse, une histoire extraordinairement racontée en deux récits parallèles, peut-être la meilleure histoire de Tizón. Dans El gallo blanco, le thème de la superstition et des rites de vie et de mort est abordé, en prenant le langage et la

structure sous une forme confuse et onirique, où le passé revient et se mélange au présent au point que les deux ne sont qu'une seule et même chose. indiscernable. Nous sommes le passé et nous devons vivre avec, semble nous dire l’auteur. Nous ne pourrons jamais nous en débarrasser, même l’oubli n’est pas capable d’en effacer les traces.

Thomas Mann

Seigneur et chien (1918)

Ce livre pourrait être considéré comme une œuvre mineure de Thomas Mann, si par mineur nous entendons non pas quelque chose de faible qualité littéraire, mais de prétentions plus limitées. Avec la rigueur et l'élégance typiques de Mann, l'auteur a décidé de nous faire part de ses impressions et sentiments concernant l'un de ses chiens, en l'occurrence un retriever. Son rythme est agréable, son humour est tendre et intelligent à la fois, sa vision est nostalgique et tendre. Le sujet l'aide à réfléchir sur la relation entre l'homme et l'animal et à partir de là, à l'extrapoler à leur relation avec la nature en général et à l'usage que l'homme fait de l'espace naturel. La relation est harmonieuse, semble-t-il conclure, à condition bien sûr que des situations extrêmes et de survie ne se présentent pas des deux côtés. La chasse n'est en aucun cas justifiée, et même les légers traits de sauvagerie du chien lors de la chasse aux perdrix heurtent la sensibilité de l'auteur. Il y a cependant un soupçon de nostalgie d’une époque et d’un lieu que le temps et le progrès vont peu à peu détruire : les familles aristocratiques et la patience sereine des paysans. Ces thèmes, si chers à l'auteur, sont interviewés lors des promenades qu'il fait avec son chien. C'est un genre qui ne peut être classé ni comme un essai ni comme un mémoire, peut-être simplement comme une histoire apparemment triviale, comme une rupture mentale, un travail juste un peu plus facile parmi d'autres grandes œuvres. Un travail en forme de réflexion et de commentaire, mais qui ne manque pas de la lucidité typique de Mann.

En post-scriptum, je mentionne un livre similaire de Manuel Mujica Lainez : Cecil, où la structure est pratiquement la même et le résultat est tout aussi attachant, seulement dans ce cas c'est un lévrier et les anecdotes sont plus liées à la vision de l'art qu'à à la nature. Ne sont-ils donc pas les mêmes, vus du point de vue de l’homme ? Vos relations ne sont-elles pas réciproques ? L'homme, loin de la nature, se retrouve avec l'art pour l'interpréter et la recréer.

De la couvée d'Odin (Compilation de Katharina Mann, 1952)

Ces histoires de Mann sont incroyables. Les personnages se battent généralement plus avec eux-mêmes qu'avec leurs pairs. La cause en est la dichotomie classique entre l’art et la vie. Les protagonistes se sentent séparés du monde, et le plus terrible est que plus ils tentent de ressembler aux autres, plus ils deviennent différents et ridicules. Le sentiment d’isolement est donc inévitable et irrémédiable. Certains décident de survivre de la manière la plus cruelle (montrant ainsi le côté qui, selon Mann, mentionne dans La Montagne Magique, déplace et rectifie le monde, lui donnant vie) comme dans l'histoire De la Progéniture d'Odin ; d'autres

continuent de faire face à leur échec, comme Tonio Kroger (lié à Los Buddenbrook) ou le personnage d'El payas ; Certains choisissent le suicide, comme dans l'histoire impeccable Little Mr. Friedman. Dans The Garde-robe, il plonge dans le fantastique d'une manière splendide. Dans The Big Fight, réapparaît un personnage de Tonio Kroger, Herr Knak, un personnage un peu ridicule qui doit aussi composer avec sa différence et survivre dans la société à travers de petites batailles. Le thème de la sexualité ambiguë apparaît dans De la lignée d'Odin et dans le personnage de Knak, qui s'accorde avec cette zone intermédiaire où les personnages bougent sans jamais se sentir à l'aise. En bref, ces histoires parlent des êtres humains et de leurs conflits les plus profonds et les plus irréconciliables avec une vie heureuse. La dichotomie est peut-être art/vie, il me vient à l’esprit qu’elle peut être individu/communauté. Des barrières presque toujours insurmontables.

Les Buddenbrook (1902)

Les Buddenbrook sont peut-être le premier grand roman du XXe siècle. Il nous parle d'une famille du siècle précédent au cours de cinquante ans, mais contrairement à ce que Dickens ou Jane Austen ont pu faire, son traitement n'est pas contemporain de ce qu'il raconte, et donc sa vision est plus proche de la chronique et de la saga familiale, si malheureusement perdues plus tard, avec des feuilletons et des films. des feuilletons. Disons que c'est le premier grand roman de la famille bourgeoise et marchande, élevé en prestige par un essor rapide et des succès commerciaux. La loi de l’évolution tant évoquée, chère aux Allemands de la première moitié du siècle, s’applique à ce premier élément. Autrement dit, la pureté de la distinction se dégrade avec le temps. Les générations s'usent et, de même qu'il y a des individus dignes et forts dans une famille, il y a aussi des retardataires, des imbéciles ou des ratés. Cela n'entre pas en conflit avec une autre ligne thématique de Mann : la dichotomie art/vie, qui dans le cas des frères Buddenbrook se présente comme pratique et commerce/art ou indéfinition, et aussi santé/maladie. Mais comme chaque époque, ou être organique et biologique, a sa période d'apogée, et comme le dit très bien Thomas Buddenbrook, la maladie est déjà en train d'incuber lorsque la santé montre son apogée, comme ces étoiles dont on voit la lumière dans le ciel mais qui sont déjà longues. mort. L'enjeu social est représenté par l'élévation et la reconnaissance que les succès commerciaux ont toujours au-dessus d'autres considérations plus essentielles ou profondes : le titre de sénateur peut être obtenu simplement par le mérite de compétences commerciales ou de facteurs d'apparente décence personnelle et familiale.

Le thème de la révolution ouvrière plane sur certaines pages mais ne parvient pas à démolir l'édifice solidement fondé de cette famille.

Le dernier bastion des Buddenbrook, Hanno, est un personnage typique de Mann, physiquement faible, vivant dans la peur constante de la vie : l'école et ses camarades de classe, l'opinion de son père, tout cela représente des exigences qu'il sait ne pas pouvoir satisfaire. Leurs visions nocturnes sont étranges, la scène des funérailles de la grand-mère, la sensation que ce corps ressemble à une poupée de cire qui l'a remplacée, est une pensée classique de ces personnages. Seule la musique semble le rendre heureux, et pourtant il sait et nous savons qu'il n'excellera pas dans ce domaine ce n'est pour lui qu'un instrument, un langage qui l'aide à comprendre ce que les autres ne peuvent pas lui expliquer.

Le personnage d'Antoine Budenbrook est le contrepoids, tragique et enfantin à la fois, représentatif d'une force supérieure à celle des hommes de la famille, si comme force on nomme la capacité d'endurer les tragédies et les chagrins comme des choses qui arrivent simplement et qu'elles restent dans le passé. Les hommes de ce roman sont pitoyablement nostalgiques et conflictuels, les femmes plus pratiques mais non moins profondément enracinées dans un sentiment tragique. Ce roman est efficace, malgré la relative immaturité de certains thèmes ensuite mieux développés (comme dans La Montagne Magique), du fait de la symbiose entre personnages, idées et événements : les personnages sont l'environnement, les événements qu'ils réalisent et leurs propres pensées. les deux. C’est là, me semble-t-il, la base première de tout roman qui vise l’excellence.

La Montagne Magique (1924)

La Montagne Magique n’est pas un roman facile à lire. Pas du moins pour ceux qui recherchent uniquement du divertissement, une lecture rapide ou des actions continues. C'est un roman de personnages et de climats, d'idées avant tout, et non seulement de celles qui s'expriment, mais de celles qu'implique l'intrigue. Un jeune homme rend visite à son cousin dans un sanatorium antituberculeux en haute montagne. Il envisage de rester trois semaines, simplement par courtoisie et parce que son médecin lui a recommandé de se reposer. Mais à peine un jour après son arrivée, il commença à ressentir certaines faiblesses, certains symptômes qui ne l'inquiétaient pas mais augmentaient ses réticences. Le lecteur sent quelque chose, il sent que ces trois semaines seront bien plus longues. En tant que chronique, l'auteur ose s'impliquer dans certains passages : l'objectif est

peut-être double, du moins à première vue : alléger l'atmosphère dense en alternant les points de vue, et aussi dire que rien n'est raconté n'est de son invention exclusive. , que tout a une base dans la réalité, mais en même temps cela ne peut pas être corroboré. Parce que ce qui se passe dans ce lieu de haute montagne est entre les mains uniquement de ceux qui l'ont visité. Il ne s’agit pas de littérature fantastique, et pourtant il y a un nuage d’ambiguïté qui envahit l’atmosphère du roman. Quelque chose comme ce que ressent Castorp à son arrivée. L'air auquel il doit s'habituer, les changements capricieux du climat, la neige en plein été et la chaleur en hiver, les repas copieux et exagérés, les cures au froid sur les balcons, les contradictions des traitements, les personnages curieux qui Ils nous entourent, comme des caricatures d'êtres réels. Là-bas, la mort des malades est ignorée, les corps sont enlevés à midi, pendant que tout le monde mange, se repose Ils affectent les chambres et personne n’en parle même si tout le monde le sait. Est-ce que cet endroit ressemble à la mort ? Peut être. Il y a la liberté et le libre arbitre, il n’y a aucune responsabilité et personne n’est obligé de rester. Comme le dit l'un des médecins, la mort et la naissance ne font pas partie de la vie, car nous n'en sommes pas conscients. Nous allons et venons d'un vide que nous ne connaissons pas.

C'est un lieu pour échapper aux responsabilités de la vie, c'est entrer dans la vie en se rendant compte de la mort imminente. La maladie, nous dit le roman, est un stimulant pour le corps, elle le fait vivre. Qui est en parfaite santé, physiquement, mentalement ou émotionnellement ? Notre État est un équilibre délicat entre de multiples facteurs ; nous sommes une machine affectée en permanence par des milliers de menaces et d’attaques. Et parfois, cette machine en a assez de se défendre.

The Magic Mountain développe quelques thèmes déjà vus dans Les Buddenbrooks. Certains passages coïncident dans leur similitude et leur intention, par exemple lors des funérailles de la grand-mère de Hanno et des funérailles du grand-père de Castorp. Dans les deux cas, l’enfant est impressionné par le corps du défunt comme s’il s’agissait d’une poupée qui aurait remplacé un membre de sa famille. Hanno et Castorp vivent également des expériences similaires sur le passage du temps : l'un pendant ses vacances à la plage, l'autre pendant ses premières semaines de séjour au sanatorium. Cela nous amène à évoquer la thématique du temps, centrale dans l’élaboration du roman. Le temps est évoqué à travers les personnages et l'auteur lui-même. Le temps n'est pas une mesure exacte, mais une sensation purement particulière, et qui inclut non pas quelque chose d'aussi insaisissable et incertain que le passage des heures, mais le temps comme une conscience des changements fondamentaux chez les personnes et non pas tant dans les choses. La maladie comme sensation d'un état plutôt que comme un ensemble de signes et de symptômes, comme la fièvre, si récalcitrante à être comprise ou valorisée selon ses causes réelles. La seule chose réelle sur cette montagne, c'est qu'un jour nous sommes ici et le lendemain nous avons disparu pour ceux qui restent. La maladie ou la vie sont des coutumes, et on s'habitue aux

deux. Il n’y a aucun état auquel nous ne nous soumettons pas au fil du temps. Une autre dualité s'exprime dans les personnages de Settembrini et Naphta : dans le premier l'idée de progrès et de science, d'illumination et de positivisme ; dans le second, l'idée de la religion comme fondement absolu, la rigidité des idées et l'obscurantisme. Deux positions qui rassemblent la majorité des conceptions sociales et philosophiques de l'homme. Deux attitudes face à la vie et à la mort.

L'amour de Castorp pour Claudia est complexe. Comme tout amour, c'est un idéalisme. Il reconnaît chez Claudia des aspects qui le déconcertent, mais son amour est entretenu et préservé de la réalité par les souvenirs de l'amour qu'il a conçu depuis l'enfance. La dualité de l'amour : réel et imaginaire à la fois. L'amour dure parce qu'il a été préconçu, parce que la beauté se superpose à la réalité de la raison. L’amour de l’autre est aussi l’amour de soi. Un homme aime une femme et aime à son tour l’homme qui est en cette femme. Il y a certains traits homosexuels implicites dans les personnages : Castorp, Ziemssen, Krokovsky. Peu de mariages sont mentionnés et il existe des désaccords ou de l'indifférence entre leurs membres. La promiscuité est tolérée mais pas évoquée, tout comme la mort, dont le sujet d'après-dîner est mal vu. Peut-être que la maladie de Castorp lui a permis de trouver l'amour, mais aussi la mort, car l'amour nous fait mal, tout comme la maladie, et tous deux nous font prendre conscience de la vie. Ils nous font craindre la perte de ce à quoi nous nous accrochons.

Ce roman de près de 1 000 pages est une allégorie du monde, symbole non pas de la vie, mais de notre idée de la vie. Le temps passe parfois lentement et parfois rapidement, il y a de l'humour et des fragments d'une beauté et d'une émotion terribles. La séance où Castorp fait appel à l'esprit de son cousin décédé constitue le point culminant émotionnel du roman.

La Montagne Magique est à la fois fiction et philosophie. Un amalgame à l'image de l'homme, insondable dans sa multiplicité, profond dans ses réalisations émotionnelles et artistiques, inachevé dans ses réponses aux questions de la vie. Cela génère plus de questions que de résultats, mais cela nous fait prendre conscience, comme la maladie, de cette peur que seule la contemplation de quelque chose de beau peut nous rendre tolérable.

Jonathan Franzen

Zone tempérée (2005)

Ce texte de Franzen n'est pas une histoire ou une histoire traditionnelle. Il a été publié dans une anthologie d’essais de jeunes auteurs et ce n’est pas un essai en soi. L'axe thématique est le suivant : le narrateur, un garçon de dix ans, raconte une dispute familiale entre son frère aîné et son père. Entre le départ de la maison de son frère et son retour, l'auteur décrit en détail son enfance, étroitement liée à la lecture des bandes dessinées de Charlie Brown et de son chien Snoopy. Il parle de l'auteur de la bande dessinée et de son enfance semblable à celle de ses personnages, en parlant celle de la façon dont la société nord-américaine, plongée dans la réalité abrupte des hippies, de la révolution sociale et de la guerre du Vietnam, avait trouvé ces bandes dessinées comme moyen de divertissement de masse. Non pas comme un moyen d'évasion, mais comme le dit l'auteur, une forme de protection et d'espoir, car dans la bande dessinée, même la colère est drôle et l'insécurité digne d'amour. Parce que tout peut être résolu en quelques images, et que la vie est moins terrible si on la voit d'un autre point de vue. L'enfance est un espace de nombreuses peurs : la fantaisie est une branche à double tranchant, elle nous fait construire et détruire. Ce que l’on touche peut se défaire facilement, et la peur vient de là : la fragilité des choses. Jamais plus que dans l’enfance nous ne serons aussi sensibles à ces disparitions et morts quotidiennes. Et l’auteur se sent coupable de beaucoup de choses : de ce qu’il a fait et de ce qu’il n’a pas fait. Et cette culpabilité perdure à l’âge adulte, lorsque nous devenons parents. D'où la rigidité des parents. Les disputes familiales qui naissent de petites bêtises se transforment en conflits immenses, car chaque mot est capable de faire plus de mal que le précédent, et parfois les blessures sont irréparables, seulement couvertes pour être oubliées pendant un moment. L'humour est là pour sauver les situations : quand on est capable de rire de soi-même, quand quelqu'un nous fait une blague après une dispute, ce n'est pas une banalité, mais une forme de réconciliation moins difficile. C'est ce que nous dit Franzen, désireux de nous parler des conflits familiaux, extrêmement

sagace en la matière, comme il l'a fait avec Les Corrections, même si dans le roman il n'y a pas de conciliation possible entre les membres de la famille, les ressentiments et les différends ne sont que recouverts de manteaux de des situations quotidiennes qui semblent avoir pour simple but de ne pas toucher aux blessures pour ne pas se rappeler qu'elles sont toujours là.

Les corrections (2001)

Un père âgé en déclin progressif dû à une maladie neurologique. Une mère aux idées inflexibles et à la bêtise notoire. Trois enfants : l'un est professeur et écrivain raté, qui cherche à apporter des corrections à une pièce imprésentable ; un autre qui réussit dans les affaires et avec une famille, mais insatisfait d'avoir réalisé ce que les autres attendaient de lui ; la fille, au métier incertain, à succès comme chef cuisinier, mais ambiguë et désorientée dans ses préférences sexuelles.

Mauvais sentiments entre les frères et sœurs mâles, soumission et non-conformité de la sœur à leur égard, relation conflictuelle entre la fille et la mère, relation obsessionnelle entre la fille et le père, déception de la mère à l'égard de ses enfants, incompréhension entre le fils marié et sa femme , exigences de l'enfant envers les parents, inversion des rôles. Toute cette liste, qui pourrait être considérablement augmentée, n'est que des noms qui tentent de classer ce qui se passe dans cette famille. Ce qui se passe au milieu, c'est du temps et des souvenirs d'enfance : les images du père, fier de son travail et de ses idées, l'image de la mère, dédiée à la tâche d'élever les enfants et de s'occuper de la maison, sans autre option. les jeux entre frères qui se séparaient peu à peu à mesure que l'orgueil envahissait les querelles quotidiennes. Les frustrations liées au fait de grandir sont inévitables, tout comme le sont les processus consistant à blâmer ceux qui nous ont élevés à un moment donné. Vrai ou faux, c'est le processus de coexistence d'une famille ordinaire. Cela peut appartenir à n'importe qui, dans n'importe quel domaine ou circonstance. Parce qu'il ne s'agit pas seulement de motivations ou d'actes qui nous marquent et provoquent l'effet, c'est-à-dire la personnalité de chacun dans la famille, mais des sentiments intimes, individuels et incommunicables de chaque membre. Comment forcer la formation de liens quand des ciseaux apparaissent soudainement à portée de main, comment forcer la coexistence de personnes possédant les mêmes gènes mais si différentes les unes des autres. Peut-être que les égaux se rejettent, comme l’image miroir qui ne peut jamais être traversée. Les ressentiments s’accumulent et la tolérance cède et s’abandonne. Parfois, cela suscite un ressentiment très semblable à

de la haine. Mais les gens meurent et les survivants se souviennent, et même ce souvenir se perd avec l'amour ou le ressentiment que nous avons ressenti pour eux. Il est toujours trop tard, me semble-t-il, pour se repentir, il reste toujours une culpabilité qui reste. Les survivants changent alors, comme la mère à la mort de son mari, la dure vérité : ceux qui sont partis ne peuvent plus nous faire de mal.

Traitement impeccable des personnages, langage exquis, narration qui ne faiblit jamais en attention et en poésie, même s'il ne s'agit que des aventures quotidiennes d'une famille ordinaire. Profondeur humaine et extrême lucidité dans le traitement du point de vue de chaque personnage. Franzen est chacun d'entre eux, du vieil homme malade à la lesbienne. Ce roman est une radiographie de la classe moyenne contemporaine et une analyse exhaustive de la condition humaine.

Tobias Wolff

Chasseurs dans la neige (1981)

Premier livre d'histoires Écrivain américain né en 1945. Ces histoires couvrent un éventail de personnages assez large : il y a des professeurs d'université, des étudiants aspirant à l'université, des camionneurs qui partent à la chasse, un couple au hasard qui observe la maison du voisin comme si c'était la leur, un autre couple qui célèbre ses noces d'or lors d'une croisière, un vétéran du Vietnam. Ce que ces personnages ont en commun, c'est une certaine caractéristique qui marque leur vie à un moment donné, non pas tragiquement, mais si silencieusement qu'ils ne réalisent même pas ce qu'ils ont fait. Car on ne peut pas parler de choses qui leur sont arrivées, mais plutôt du fait qu'ils les ont choisis à un moment donné, comme quelqu'un qui écrase un cafard dans la cuisine. Nous le faisons tous pour vivre mieux, pour survivre à la dégradation qui commence à s’accumuler à chaque instant si nous sommes négligents. Et si ce n’est pas nous qui tuons, quelqu’un d’autre nous le fera. Cela a des parallèles avec l'histoire des vétérans du Vietnam (Wingfield), bien que dans cette histoire, la survie se produise par des canaux inattendus et non violents : comment le soldat le plus paresseux et le plus imbécile a réussi à survivre alors que d'autres, plus intelligents, n'ont pas réussi. Dans la ville et dans la vie de tous les jours, nous accomplissons tous des exploits similaires, mais toujours au détriment d'un autre : dans The House Next Door, les protagonistes ont pitié de la femme maltraitée du voisin jusqu'à ce qu'ils voient comment elle et lui s'embrassent sans vergogne et de manière obscène. alors la pitié n'a plus de place, mais la désapprobation. Hunters in the Snow est une histoire plus sanglante, où la tragédie qui s'est produite devient une quasi-comédie lorsque ceux qui doivent emmener le blessé à l'hôpital s'arrêtent dans tous les bars du chemin pour se réchauffer le corps avec de la bière. Dans Earthly Goods, nous avons un personnage que nous appelons habituellement "perdant", celui qui veut bien faire les choses, celui qui se satisfait de la parole donnée, est têtu dans ses principes ou veut bien penser aux autres, il semble ridicule et pédant à première vue de médiocrité générale, et devient finalement un objet de ressentiment et une cible pour des personnes sans scrupules. Le couple de personnes âgées de First Voyage célèbre ses noces d'or, dont la célébration n'est qu'une raison pour que la déception mutuelle déjà intuitive surgisse, en silence et sans que personne ne veuille le reconnaître. Le domaine académique est peut-être le moins violent mais peut-être donc le plus grave de ces cas : des étudiants qui trahissent leurs camarades de classe pour obtenir les avantages d'une amitié qui les aide à construire une carrière, des professeurs qui humilient un candidat à un poste pour le remplir uniquement avec le règlements. Et cette dernière histoire, Dans le jardin des martyrs nord-américains, est à la fois la plus expressivement sanglante et en même temps la plus poétique. Le discours final du futur professeur est très beau et choquant. Cette poésie prévaut dans Poaching et The Liar, tant du point de vue de la famille que de l'enfance, elle exprime les peurs et la terreur de grandir et de vivre ensemble. Contrairement à un autre grand dissecteur de la classe moyenne actuelle, Jonathan Franzen, Tobias Wolff, du moins dans ces récits, donne

une vision plus optimiste. Pour lui, semble-t-il nous dire, parfois il y a conciliation.

Gustave Flaubert

Madame Bovary (1857)

Quels sont les éléments pour construire un chef-d’œuvre ? La plupart du temps, ils surgissent de la manière la moins attendue, cherchant autre chose, ayant en tête d’autres objectifs moins prétentieux. Flaubert avait décidé d'écrire sur un sujet qu'il méprisait réellement : refléter la mentalité médiocre des moyens-bourgeois de province. Pour ce faire, il a utilisé un langage simple pour finalement obtenir un best-seller. Il recourut à des effets mélodramatiques et à des ressources qui, selon lui, garantiraient une lecture de masse. Le résultat, bien que conforme à ses attentes quant au travail lui-même, a eu des répercussions très différentes et sans rapport avec la qualité du travail. Il y eut scandale, critique et adulation ; Il y a finalement eu un succès commercial. Flaubert a eu recours à une intrigue mélodramatique très typique du roman du XVIIIe siècle, il a utilisé des ressources structurelles qui frisent parfois la parodie, et un langage très direct pour la mode de l'époque, où l'auteur disparaissait pratiquement dans les actions continues des personnages. Les descriptions sont limitées et légèrement sensibles, et il n'y a presque aucune comparaison. Il y a des coupures de scène qui surprennent le lecteur, et tout est une action permanente. Tout découle du climat et de l’environnement. Mais la principale réussite est d’avoir si subtilement décrit la psychologie des personnages avec des ressources si limitées.

Emma Bovary est le premier et principal des personnages typiques de Flaubert : elle est celle qui ne sait se situer, finalement, dans aucun support. Elle est perdue, parce qu'en réalité peut-être qu'elle ne sait pas ce qu'elle veut, parce que lorsqu'elle pense l'avoir, elle n'est pas heureuse. Allégorie typique de la vie, philosophie existentielle cachée dans les sautes d'humeur

capricieuses et médiocres d'un Une provinciale française au XIXe siècle. Emma a provoqué ses tragédies, elle a été méchante avec son mari, elle a été trompée par ses amants, mais Emma est perdue dans son propre corps. Son esprit rêve aux romans bourgeois du siècle précédent, tout comme Don Quichotte dans ses romans chevaleresques. Elle cherche et aspire à un autre monde, comme Don Quichotte, mais pendant qu'il veut servir les autres, elle veut en obtenir des bénéfices. Ils se soucient peu des autres, et s'ils se sont mariés, c'est parce qu'ils ne voyaient rien de meilleur pour leur avenir dans la province.

Bovary est-il aussi bête qu'il en a l'air, jusqu'au ridicule ? Dans une grande partie du roman, cela nous semble être le cas, il n'a même pas une véritable vocation de médecin pour le justifier. Il a étudié la médecine au moment où Emma s'est mariée, presque par inertie de la vie.

Tout le monde se fait passer pour Madame Bovary. Elle essaie toujours d'être meilleure, il essaie de la conformer, les amants d'Emma recherchent les bienfaits de la luxure, l'un, et de l'éducation sentimentale, l'autre. Les personnages souffrent suspendus dans un environnement plein de brume. Ils ne voient pas au-delà de la longueur de leurs bras. Les derniers chapitres, après la mort d'Emma, mettent en lumière le climat de l'époque. L'individu est devenu de plus en plus perdu et flou tout au long du roman. Ils se perdent, au contraire, la société grandit, représentée par le pharmacien, qui semble survivre et triompher de toutes les éventualités, même de l'échec qui a fait vivre Bovary. Il est apothicaire, pratique la médecine illégalement, écrit le journal de la ville, réalise des transactions politiques et traite avec le pouvoir en place. La famille Bovary s'éteint rapidement, comme absorbée par une société qui ne tolère pas la passivité et le doute, les rêveries d'un monde décadent.

Dans l'excellent film de Chabrol, le roman est suivi à la lettre, mais les deux derniers chapitres sont exceptés. Fidèle à son style, Chabrol met l'accent sur la personnalité d'Emma : chacun construit son propre objectif, c'est ce que nous disent toujours ses films. C'est pourquoi la personnalité de Bovary perd un peu de son sens : dans le roman, il découvre l'infidélité de sa femme, et pourtant il s'obstine à ne pas y croire. Malgré tout, son âme et sa conscience restent fidèles à la mémoire d'Emma. Cela l'élève au-dessus du sol sur lequel il rampait tout au long du texte, car il est capable de pardonner et d'aimer, sa naïveté prend des accents plus sublimes. On ne parle même pas de pardon, mais de sa foi inébranlable en sa femme.

Flaubert a écrit ce roman quand il avait 36 ans.

Éducation sentimentale (1869)

Flaubert analyse ici un autre de ses personnages typiques, ceux qui viennent de province et aspirent à s'établir à Paris, à avoir une comtesse pour maîtresse et à faire fortune. Le problème, c'est que Moreau n'a pas les compétences pour le faire. Les choses tournent mal pour lui, il ne sait pas se déplacer ni réaliser des pièges bien planifiés pour en profiter. De plus, il tombe amoureux d'une femme mariée à un homme d'affaires qui déclinera financièrement tout au long du roman. Cet amour est la seule chose qu'il respecte, la seule chose qui semble finalement le racheter. Mais comme dans tout Flaubert, les intentions et les psychologies sont ambiguës. Il n’y a pas, comme chez Madame Bovary, de climat de tension et de tragédie imminente. Ici tout se déroule dans le cadre d'habitudes quotidiennes, mais non moins mesquines et médiocres. Moreau révèle son caractère mesquin et opportuniste, son meilleur ami essaie de profiter de ce que Federico semble parfois laisser de côté. Trois femmes s'intéressent à Moreau, mais aucune n'est vraiment amoureuse de lui. La seule dont la vertu semble invulnérable est la femme mariée bourgeoise, et pourtant cette vertu se révèle fictive dans de nombreux fragments du roman. Comme dans Bovary, chacun fait semblant à sa manière. Personne n’est à l’abri d’une certaine hypocrisie, peut-être le prix que nous payons tous pour survivre en société. Dans un fragment, Flaubert réfléchit à travers son personnage et dit qu'il y a toujours quelque chose qui se cache même aux plus proches, même dans un couple il y a quelque chose qui ne se dit pas pour ne pas les blesser, et ne pas se sentir blessés. à son tour.

Dans l'Éducation sentimentale, le cadre social et politique est pertinent, sans éclipser le développement personnel des protagonistes, il s'agit plutôt d'un cadre qui accompagne et affirme les caractéristiques de leurs actions. Comme pour dire que les trahisons d’une époque révolutionnaire s’apparentent aux relations entre hommes et femmes. Il n’y a rien de différent dans la nature humaine, que ce soit dans la sphère politique ou sentimentale. On sait que Flaubert ne croyait pas du tout aux changements sociaux proclamés par le prolétariat, non pas parce qu’il défendait un conservatisme extrême, mais parce qu’il se méfiait de toute action humaine.

Il y a enfin une tragédie, la mort de l'enfant que Federico a avec son amant, mais la réaction du père est une cruelle indifférence. Il ne semble se racheter que lorsqu'il renonce à épouser la noble dont la fortune l'attend, lorsqu'il pour les biens que l'amant de Federico a dû vendre lorsqu'elle a fait faillite. Il ne regrette toutefois pas trop cette démission. Il n'a vraiment aimé qu'une personne, et l'esprit de sa jeunesse réapparaît plus mûr et battu pour accomplir un acte de renoncement qui n'a finalement pas plus de mérite que de répondre à un mépris mutuel. Mais pour lui, dont les échecs sont comme ceux d’un petit voleur, cela suffit, et c’est pourquoi le lecteur ne peut pas le mépriser complètement. Flaubert rend ses personnages adorables, mesquins et traîtres, naïfs dans leur stupide vanité. Très

semblable à chacun d’entre nous. Federico et son ami se retrouvent seuls, comme au début du roman, et ne trouvent qu'une brève anecdote qui les unit sans conditions ni hypocrisie : la fois où ils sont allés dans une maison close et ont dû fuir effrayés face aux femmes qu'ils étaient. je vais coucher avec. Ils en rient maintenant, mais ils aspirent à la grâce et à la transparence de ces premiers temps, avant leur véritable éducation sentimentale.

Salammbô (1862)

Ce roman traite du siège de Carthage par les mercenaires que la même république avait engagés pour l'aider dans la lutte contre les Romains. La guerre est terminée et une fête exceptionnelle est organisée, et les habitants et le gouvernement de Carthage croient pouvoir satisfaire les aspirations des barbares avec du vin, des femmes et de la nourriture. Cette nuit-là, ils se retirent des murs de la ville, mais sont incités par Spendius, un ancien esclave, à réclamer le salaire promis. Il incite le capitaine principal de sa légion, Matho, à affronter Carthage. Des émissaires et des ambassadeurs arrivent et tentent de s'excuser en disant que la guerre a épuisé les richesses. Finalement les barbares décident d'attaquer Carthage. Simultanément, la fille d'Hamilcar, roi de Carthage, est vue par Matho, et il tombe désespérément amoureux d'elle, au point que la seule force qui lui reste après l'avoir vue est celle qui lui fait combattre la république. La scène et le monologue de Matho décrivant ce qu'il ne sait pas encore avec certitude mais qu'il ressent, est l'un des plus beaux jamais écrits, un discours digne du meilleur Shakespeare. Le temps passe et les batailles éclatent. Le voile de la déesse Tanit, protectrice de Carthage, est volé par Matho et Spendius, espérant que cet affront démoralise la république. Amilcar voit humiliée sa fille, qui aurait été séduite par Matho, ce qui l'amène à récupérer le voile pour se racheter. Elle traverse la frontière et entre dans le magasin de Matho. Elle le séduit pour qu'il retire son voile, et lorsqu'il se rend à elle, Salammbô l'enlève puis s'enfuit. Matho décide de se battre plus que jamais pour se venger de Carthage et de ses habitants. Les batailles se déroulent avec des avantages pour les uns et pour les autres en alternance. Tous deux perdent des hommes et du matériel. Finalement, la victoire revient à Amilcar. Mais Salammbô, juste avant d'être marié à l'un des principaux capitaines, Nar-Havas, meurt pour avoir été un des mortels qui touchèrent le voile de la déesse.

L'intrigue de ce roman a grandement surpris les contemporains de Flaubert. Habitué à la littérature des coutumes, il était choquant de trouver un roman qui se déroulait à des époques aussi reculées et écrit dans un

style aussi sanglant et prenant autant de licences historiques. Parce que ce n'est pas un document, c'est une fiction, comme si Flaubert avait inventé chacun des épisodes. Il n'y a aucune trace d'historicisme, de documentaire ratatiné ou de simple information. Il s'agit d'action pure et de déroulement exact et détaillé des événements tels que les personnages les ont vécus. Ils sont aussi vivants et concrètement humains qu'Emma Bovary, ils ressentent des passions et sont insatisfaits de l'éducation qu'ils ont reçue. Salammbô s'interroge sur les dieux, s'ils ne peuvent vraiment pas être interrogés ; Matho, un homme de guerre, est poussé à se battre même s'il aimerait peut-être vivre en paix ; Spendius veut constamment démontrer l'intelligence de son origine grecque et donc dénigrer ceux qui ont fait de lui un esclave. Amilcar Barca semble être la seule force impérissable, intelligence et compétence au-dessus des sages prêtres, il garde indemne la fierté et l'honneur de la ville. Le langage de Salambó est sanglant et sans précédent pour l'époque. C'est épique et poétique, n'ayant rien à envier à Homère. De plus, il semble que nous lisions Homère avec la précision grammaticale des monologues de Shakespeare. Les descriptions des batailles, des armes et objets de guerre, des animaux utilisés sont détaillées et magnifiquement décrites. Les morts et les blessés, les décapitations et les amputations, les cadavres dévorés par les oiseaux de proie, tout cela est écrit dans une langue qui est encore aujourd'hui choquante et d'une sombre beauté. Combien d'auteurs du XXe siècle, habitués à décrire grossièrement et de mauvais goût, pourraient s'inspirer de Flaubert. Pour cette raison, un grand auteur ne se limite pas à un genre, il est capable de réussir dans n'importe lequel, car son talent et L'intuition de leur talent sait ce qui convient à chaque sujet. Au-dessus des hommes et de leurs guerres privées, des morts ou des républiques qu'ils font tomber, ce sont enfin les dieux qui portent le coup final. Carthage croyait avoir triomphé, avec son roi et sa princesse sur le point d'épouser le plus courageux capitaine de ses armées. Mais la princesse, ainsi que son ennemi amoureux, meurent finalement pour avoir osé toucher et porter le voile de la déesse, pour avoir osé se sentir un instant comme un être plus divin qu'humain.

Trois histoires (1877)

Jusqu'à l'âge de vingt ans, Flaubert s'était consacré à l'écriture de deux types de récits : une paire de romans de genre clairement attachés au romantisme appréhendé dans ses lectures du XVIIIe siècle, exacerbé par le tempérament de l'adolescent qui les écrivait, c'est-à-dire le goût pour le dramatique, le macabre et le tragique avec un langage très riche mais peu de style propre et surtout chargé d'une rhétorique abondante. L'autre genre

qu'il a cultivé jusqu'à cet âge était le fantastique, mais les intrigues sont à mon avis invraisemblables et peu attrayantes, en plus du langage rhétorique déjà mentionné. De vingt à trente ans, il s'est consacré aux voyages, et cette expérience lui a servi de différentes manières : comme moyen de mûrir personnellement et donc de regarder le monde avec des yeux différents, et de former son écriture à travers des notes de voyage que j'ai. prenait. Déjà après l'âge de trente ans, le Flaubert que l'on admire apparaît, se révélant avec son premier grand roman : Madame Bovary. D'autres romans se produiront entre-temps, jusqu'à la parution à 56 ans de Trois Histoires. Le premier d'entre eux (Une âme de Dieu) est un texte préparé par un écrivain qui maîtrise parfaitement son style. Bien qu'il n'ait pas écrit d'histoires depuis de nombreuses années, il maîtrise toujours la forme courte, et n'oublions pas que dans son style narratif il y a une certaine tendance à créer des situations individuelles qui se mélangent subtilement entre elles lorsqu'il s'agit d'un roman. Ainsi, dans ces textes relativement courts, sa main experte ne manque de rien qui ne soit strictement nécessaire. Cette première histoire nous parle d'une femme simple qui sert dans une maison bourgeoise presque toute sa vie. Sa propre vie et ses intérêts se confondent avec ceux de la famille pour laquelle il travaille. Les enfants de la maison sont comme ses propres enfants, il souffre même plus pour eux que pour sa propre famille, car il n'a qu'un seul neveu. L'approbation de la maîtresse de maison est toujours recherchée et exigée avec la plus grande véhémence. Il y a des doses d'humour qui découlent de sa naïveté et de son ignorance, et cela est émouvant car le traitement de l'auteur ne consiste pas à aborder les imperfections comme des vertus, mais comme des caractéristiques de l'être humain qu'il décrit. Il n'y a pas de qualifications ni de jugements. La fin est d'une beauté qu'on ne peut décrire autrement que sereine et pleine d'une béatitude confinant au mystique ; la manière dont un animal de compagnie, seul être auquel on s'attache en raison de son extrême fidélité, peut se fondre avec ce que l'on adore le plus.

Dans le deuxième récit (La Légende de Saint Julien l'Hospitalier), nous trouvons le Flaubert le plus proche de son style développé à Salambó. L'historique reprend le décor et les personnages, mais la main de l'auteur fouille dans l'âme des protagonistes. Cependant, il ne sonde pas leur esprit avec des dispositifs psychologiques, mais à travers leurs actions, et dans ce cas, les événements se produisent de manière continue et se caractérisent par leur excès et leur langage absolument grossier. Il n'y a pas de pitié, nous dit Flaubert, lorsqu'il s'agit de créer et de faire jouer nos personnages. Ils naissent et se dirigent vers un destin tragique qu'ils se sont créé. Il existe des superstitions, des légendes et des prophéties, mais elles ne sont que des insinuations de quelque chose qui est enraciné en elles et elles se révèlent à nous à travers leurs actions. San Julián a besoin de se racheter et pour cela, il est prêt à tout. La fin est choquante, terriblement belle. Corps contre corps, saint Julien retrouve le Christ dans le lépreux.

Le troisième récit (Hérodiade) reprend l'épisode bien connu de la mort de saint Jean-Baptiste due à des manœuvres politiques et à des passions personnelles exacerbées. Ici, le contexte historique doit se limiter à des faits terrestres et documentés, contrairement à l'histoire précédente, mais il développe néanmoins ce qui se passe dans l'esprit d'Hérode. Spéculations politiques, souvenirs passionnés, soumissions au pouvoir de Rome, et enfin l'excitation sexuelle qui brouille tout : la logique du moment et les possibles bénéfices obtenus. Mais le pouvoir de Salomé n'est pas le sien, mais celui de sa mère Hérodiade. Elle est l'esprit derrière le corps de sa fille, celle qui a tiré les ficelles au-dessus et derrière tant de manœuvres et de spéculations auxquelles les hommes se sont livrés pour décider du sort du prophète. Le déroulement de l'histoire a l'élégance d'un roman se déroulant au XIXe siècle dans un salon aristocratique. On connaît déjà la fin, mais ou cela ne veut pas dire que l'approche de Flaubert cesse d'être inquiétante et nouvelle. Les hommes passent, semble-t-il nous dire avec la fin, où les protagonistes ne sont plus mentionnés, où il n'y a qu'une lourde tête qui passe de main en main de deux voyageurs qui la portent comme symbole.

Voyage vers l'Est (1851)

Entre 20 et 30 ans, Flaubert se consacre aux voyages. De ces voyages il tira des notes pour trois livres, dont le plus long est le troisième, Voyage en Orient, de plus de six cents pages. Bien que la maturité expressive de l'écrivain Flaubert ne soit pas encore développée, ces voyages, outre l'accumulation évidente d'expériences et l'apprentissage qui en résulte pour la maturité personnelle, constituent une pratique d'observation inestimable pour son écriture future. Ce qui manquait dans les textes d'avant 20 ans, c'est-à-dire la rhétorique romantique, la distance des personnages, l'invraisemblance de certains textes fantastiques, est ici négligé, car il n'a besoin que d'expression et d'austérité et d'exactitude. description de ce que vous voyez et faites à ce moment du voyage. Et il le fait avec le savoir-faire qu'il maîtrise déjà et avec la crudité qui caractérisera sa future production.

Il ne s'agit pas d'une description monotone de lieux et de paysages, ni même d'une chronique de ce que lui et ses compagnons ont fait. Parmi les détails de chaque voyage, il y a des observations approfondies de personnages, d'animaux et d'objets indigènes. Par exemple, la manière dont il décrit comment les animaux charognards mangent les cadavres dans le désert égyptien, la visite des quartiers du Caire et les prostituées qui les peuplent la nuit. Ici, le langage est grotesque et désinvolte, et c'est peut-être pour cela qu'il est surprenant. Nous ne sommes pas face à un voyageur ordinaire, qui voyage en avion et séjourne dans des hôtels de classe

moyenne. C'est un voyageur qui voyagera à dos de chameau, dormira sur des matelas remplis de puces, couchera avec des prostituées bon marché, mangera des aliments horribles et souffrira d'indigestion et de fièvre, mais qui après tout cela saura apprécier et décrire en détail les œuvres d'art et les de petits traits qui font d'un chien errant ou d'une vieille femme édentée la chose la plus importante d'une ville. Ces observations, il les appliquera plus tard à plusieurs de ses romans, dans le Voyage vers l'Est, il reflète la grossièreté et l'intempérance qu'il cultivera plus tard à Salambó.

L'Egypte, Athènes, Constantinople, Izmir, la Palestine, le Liban et enfin l'Italie. En Italie, il se limite à donner des impressions d'œuvres d'art, comme s'il avait cessé d'être un aventurier pour devenir un touriste. Mais ce n’est pas pour autant un touriste ordinaire. Il est critique et lapidaire sur ce qu'il n'aime pas, il est modéré et peu enthousiaste sur ce qu'il admire. Rappelons que nous voyageons en 1850, il n'y a pas de photographies, donc les carnets de voyage devaient inclure des descriptions exactes pour ceux qui ne pouvaient pas visiter ces lieux. Mais pour Flaubert, ce besoin n’était pas seulement pratique. Il savait qu'il devait observer et établir ce qu'il observait. Il savait que tout cela serait une substance pour le plein développement de son art littéraire.

Voyage dans les Pyrénées et en Corse (1840) Voyage en Bretagne (1847)

Ces deux livres reflètent les voyages de l'auteur à respectivement 19 et 26 ans. Bien que son récit fictif ne soit pas mûr et qu'il soit en proie à beaucoup de rhétorique et à des arguments invraisemblables, son style de chronique ne montre plus seulement l'écrivain dans son métier, mais une vision qui mûrit lentement mais fermement. Les deux livres sont plus conventionnels par rapport à ce qui serait sa troisième chronique de voyage : Voyage vers l'Est. Si en cela son style de phrases courtes, strictement descriptives et grossières, montre le style le plus mature et la perspective acide et quelque peu pessimiste du monde, dans les premiers récits de voyage, cette rhétorique est atténuée et sert cependant à donner une nuance plus poétique. et avec une certaine innocence désenchantée. Il y a un plus grand dévouement aux légendes et aux histoires, certaines descriptions de personnages montrent le professeur qu'il deviendra, mais surtout, des réflexions personnelles ressortent. Ces réflexions sont celles qui gagnent le plus de terrain dans la seconde, et lui donnent encore plus de valeur que les descriptions et récits du voyage lui-même. Si lors du voyage en Orient Flaubert était envahi par l'exotisme et c'est ce qui déterminait son écriture

plus sèche, lors des voyages au plus près de sa culture il éprouvait la nécessité d'incorporer des réflexions sur son style de vie et sa propre culture, dans des rapports de contrastes. au sein même de l'Europe. Ainsi, les commentaires du deuxième livre ont une ironie que les Anglais ne développeront que peu plus tard, et une subtilité cachée derrière l'humour élégant mais lapidaire. Par exemple, l'anecdote sur les pierres de Carnac, où il se moque des prétendus archéologues, ou la description du cirque de Brest, dont la grossièreté est digne de son Salambó ultérieur.

Enfin, je note que les deux peuvent être lues comme une première et une deuxième partie, mais la plus précieuse C'est dans la seconde que l'on retrouve le meilleur Flaubert de la première étape de son développement d'écrivain.

Juan Carlos Onetti

Laissons le vent parler (1979)

Lorsqu'on commence à lire un roman d'Onetti, les premiers paragraphes déroutent le lecteur. On ne sait pas vraiment où l'on est, on est seulement conscient qu'en ouvrant le livre on a atterri dans un endroit complètement différent du nôtre. Très lentement, notre regard s'habitue à cette lumière étrange que nous apportent les mots, le ton de l'auteur. Sans nous en rendre compte, nous sommes entrés, enveloppés comme dans un cocon par ces mots si étrangement combinés, que ce monde est déjà un autre, où d'autres règles régissent sa logique. Dans les premières pages, rien de spécial ne semble se produire. On entend les dialogues, les actions superflues, codées par les personnages bien avant notre chute dans ce monde. Nous sommes pris au piège et ne comprenons pas un mot de ce qui se passe. C'est la même chose qui se produit lorsque nous écoutons une conversation dans un bus ou dans un bar. À partir des quelques mots, et surtout du ton avec lequel ils ont été prononcés, nous imaginons toute une

histoire qui, selon toute vraisemblance, est non seulement fausse, mais injuste.

Mais dans la fiction, nous ne pouvons pas être injustes. L'auteur crée et nous laisse une marge de récréation conforme à la vraisemblance de ses personnages. Car plus nous nous identifions à eux, plus ils auront de visages, plus ils auront de visages pour les mêmes actions. Autant que vos lecteurs. C’est pourquoi nous ne pouvons pas être injustes, puisque nous ne serions jamais injustes envers nous-mêmes volontairement. Medina, le personnage principal de ce roman, a eu des problèmes avec Brausen, créateur et dieu de la région de Santamaría. Il a fui et cherche refuge à Lavande. Ils l'aident en lui donnant du travail, mais cela se termine lorsque la personne dont il doit s'occuper meurt, et il est alors comparé à un quasi messager de la mort. Frieda voit aussi chez son amant la mort : elle ne peut jamais l'attraper mais elle ne peut pas non plus y échapper. Il a un fils d'une autre femme, quelqu'un qu'il suppose être son fils, et bien qu'il n'ait pas besoin de le reconnaître, il s'attache à sa mémoire et le cherche pour l'aider. C'est peut-être lui qu'il cherche à aider, lui tout jeune. Il veut le sauver de Frieda, de ses mains d'araignée qui tentent tout et détruisent tout. Nous sommes déjà dans le conflit. Les personnages sont plus compréhensibles. Mais on se demande qui nous le dit. La voix narrative reprend les tours et les points de vue des personnages sans abandonner leur voix étrangère. On sent la couleur des différents regards, et pourtant toutes les voix ont le même ton, des ruptures grammaticales similaires et des images qui se démarquent par leur beauté choquante ou opaque. Ce n'est pas l'auteur qui nous le dit, c'est le langage, et il nous décrit non pas la face extérieure des choses, mais l'envers, que l'on n'aime pas toujours voir.

La langue est un autre personnage de la littérature d'Onetti. Peut-être le principal. Car sans langage et sans ton, nous ne pourrions pas habituer nos yeux à un environnement aussi sombre que celui de Santamaría et de ses personnages. Rien ne se voit dans les lieux clos où la lumière n'entre jamais. Pouvons-nous vraiment voir à l’intérieur de notre âme ? La ville et la colonie suisse, Lavanda et les régions qui composent le monde d'Onetti sont à l'intérieur des personnages, ce sont des mondes qu'ils habitent plus que des mondes habités. C'est pourquoi ils sont nés de l'imagination de Brausen, et Medina revient vers lui lorsqu'il se rend compte qu'en dehors de Santamaría, il ne fera qu'errer sans vivre. Des cadavres l'aident à s'en rendre compte, plus précisément le cadavre de Larsen qui lui rend visite au bordel. Il va sauver son fils de Frieda, même s'il n'en est pas conscient, c'est ce qu'il veut. Mais après plusieurs tentatives pour se rapprocher de son fils, croyant un instant qu'il l'a sauvé de la femme, de la drogue, il sait que cela ne sert à rien. Il rencontre Frieda, l'accompagne chez elle. Il la voit se déshabiller dans le ruisseau. Le lendemain, ils la retrouvent morte. Medina, en tant que commissaire, dirige l'enquête. Nous, lecteurs, savons qu’il est le principal suspect, celui qui a les mobiles de cette mort. On sait aussi qu'il ne va pas se trahir. Ils retrouvent le fils, qui était chez Frieda toute la nuit. En prison, le fils s'est suicidé et laisse des aveux. Il dit qu'il est le coupable.

Medina sait maintenant que c'est son fils qui l'a sauvé, et que peut-il faire d'autre que de sauver la ville, Santamaría, d'elle-même. Il fait des préparatifs secrets avec quelqu'un pour faire disparaître la ville. Les innocents l'inquiètent pendant un moment, pas trop, mais s'il s'agit d'innocents, il y a la prostituée innocente et joyeuse qui le suit partout comme un chien. Et alors qu'il voit le feu approcher, il sort son arme et commet un acte de miséricorde à son égard. Il la sauve comme il a essayé de sauver son fils et comme son fils l'a sauvé.

L'auteur n'a pas besoin de beaucoup de mots pour faire de cette fin, peut-être la plus impressionnante de la littérature américaine. Cela nécessite seulement des mots et des climats qui ont été enchaînés tout au long du roman. Des petits maillons qui forment une grande chaîne qui n'est plus une chaîne mais du bois vital. Si la fin nous touche, ce n'est pas parce que l'on voit la ville mourir sous le feu, seulement un ou deux vers décrivent la catastrophe, mais à cause des sentiments qui ont pris une si grande place dans le roman, qu'ils sont devenus le vent qui porte ce feu qui détruit tout. Onetti reviendrait tôt et tard à Santamaría. Les autres romans sont davantage basés sur des chambres, la ville nourrit le destin de personnages qui ont déjà porté leur fardeau et leur vide bien avant, comme dans Juntacadáveres ou El astillero, mais dans ce roman, les personnages déterminent le destin de la ville. La ville prend enfin forme et sens, comme un personnage qui s'est construit au fil de nombreuses années et de nombreux textes. Let the Wind Speak est presque une épopée, mais pas une épopée de moralité confuse comme Juntacadaveres, ou l'épopée morale de l'échec individuel comme dans El astillero. Lorsqu'elle brûle, la ville meurt par amour filial. L'amour de Médine pour son fils et du fils pour Médine, même s'il n'y a jamais eu de lien de sang. Et Onetti tue sa ville avec ce même amour.

Carlos Dariel

Au gré du feu (2004) Où a la soif (2010)

Dans le premier livre, le résultat d'un très long apprentissage et maturation du moi poétique est évident. Ce sont des œuvres très élaborées, ce sont des

vers matures. Je trouve louable d'avoir évité de tomber dans des lieux communs, avec des vers qui ont une apparente simplicité, presque sans descriptions ni métaphores, mais qui construisent une pensée, une idée, une émotion. L'idée de définir « l'être » (la conscience) par le négatif (le « ne pas être » de manière définie : silence, restes, ombre, vent, trou, etc.) est intéressante. La seule chose concrète semble être le feu, qui est en fin de compte destruction (ne pas être) mais dont reste la « marque » ou construction d'une pensée qui, comme le dit l'un des derniers poèmes, est un nerf de l'univers.

Dans le deuxième livre, Dariel nous montre un changement d'orientation dans sa poétique, un changement modéré, mais avec la même qualité à laquelle il nous a habitués. Ce changement est difficile à définir, il est à la fois subtil et évident, comme il devrait l'être chez tout bon poète. D’abord, les changements sont internes, puis ils s’expriment en poésie, mûris, médités, localisés dans le mode et la forme appropriés. Dès son premier livre, la poésie de Dariel se caractérise par la concision et la maturité développées dans chaque poème, aboutissant à une vision aiguë et précise, mature et sereine, triste mais pas désespérée. Il y a, en général, une idée de fatalité dans sa poétique, ses textes sont percutants dans leur synthèse affirmative. Dariel n'hésite pas lorsqu'il écrit, il ne doute pas de ce qu'il dit, pas même des contradictions ou des ambiguïtés que ses poèmes soulèvent comme thèmes. Ainsi, dans ce recueil, nous trouvons un air de mysticisme dans de nombreux poèmes, mais ce mysticisme ne se réfère pas à des divinités ou à des croyances religieuses, mais au sens ultime des choses dans le monde, voire aux sentiments et aux faits qui nous affectent. entourer. La valeur des petites choses est bien plus grande qu'on ne l'imagine, et cette valorisation est ce que nous appelons mysticisme, non pas pour adorer ou surévaluer, mais pour donner à son juste point chaque détail de chaque instant du passage de l'homme dans le monde, comme lorsqu'Il appelle écrire un office sacré. Et cela nous amène à un autre point de son thème : la poésie et la parole. Communication et communion. On remarque la répétition de certains mots, de certains éléments, comme le regard, les mains, le toucher, et leur relation avec ces autres : câlin, pierre, tache. Voir, par exemple, le poème clair et merveilleux Dialectica de mis manos, ou Vacilaciones, où nous avons cette découverte poétique et philosophique : le corps est notre ignorance/ et vers lui nous allons/ à chaque tentative. Le mot et son éternelle contradiction : le manque de communication implicite en lui-même. À un moment donné, il nous dit : il soupçonne que ce ne sont pas les mots/le poème/peut-être son bord ; ou écrire/tricoter/une courte couverture.

L'une des préoccupations constantes de Dariel a toujours été la fonction des mots et de la poésie, leur place dans le monde, le conflit apparent avec la vie pratique quotidienne de l'homme ordinaire. La recherche des relations entre les mots, la poésie et l'homme entraîne l'auteur sur des chemins déserts, pleins de pierres, où il trébuche à chaque instant, mais il y a des moments où l'auteur trouve l'harmonie avec son passé, avec le premier

homme, comme dans le poème. Synopsis de l'évolution, soit avec le temps et les choses ou objets éloignés, comme dans Telar, soit avec la nature, comme dans L'instant. Dans ce livre, il y a une abondance de poèmes dédiés à des auteurs avec lesquels il ressent des affinités, des poèmes hommage qui sont une recherche et une explication, une raison d'être qui n'a pas vraiment besoin d'être expliquée, sur la poésie. De l'épigraphe, on remarque que le changement de direction déjà évoqué ionado évolue vers une poésie conceptuelle, mais les poèmes ne sont pas dans le style de Girri, mais plus concis, moins compliqués intellectuellement et plus enracinés dans des questions que dans des réponses. Girri explore et répète les réponses, c'est un scientifique de la poésie. Dariel réfléchit et s'interroge, médite après avoir fait des observations. Il suscite des doutes et sait qu'ils suffisent à s'exprimer. L’intelligence est souvent corroborée par la qualité des questions et non par la vanité des réponses. Le conceptuel chez Dariel est dans le regard lucide et analytique, qui préserve la saveur intensément humaine, et surtout une attitude engagée tant avec son instrument, la parole et la poésie, qu'avec son objet d'étude, ce mystère appelé l'homme.

Gérard Curia

Bleu brisé (2004) Série Los suicidas (2005) Caldén (2008)

Dans ces recueils de poèmes, Curiá accomplit ce qu'il a toujours fait, c'est-à-dire écrire de la poésie en prononçant à haute voix ce que les mots du quotidien ne peuvent pas dire. Il sauve le silence des mots oubliés pour renouveler le langage. Pour cela, il utilise des mots du quotidien, mais ils changent continuellement de sens, ils échangent leurs concepts pour être autre chose ou plusieurs choses à la fois. Ainsi, les mots eau, soleil, sable, lumière, pierre, arbre, vent, feu sont tous identiques et différents. Ce procédé renouvelle la langue, qui n'est pas un mot en soi mais une fusion de ceux-ci. Il n’est pas nécessaire d’utiliser des termes composés, mais plutôt de recourir à la simplicité originelle de chacun. Et c’est pourquoi le sentiment du souvenir ancestral s’exprime si bien dans ce recueil de poèmes. Le même thème et le même groupe de personnages augmentent l'effet du procédé choisi. Chaque poème est un poème étendu composé de plusieurs poèmes de longueur variable, dont certains ne comportent qu'un seul vers. Chacun, en outre, apparaît précédé d'un autre poème en guise de résumé, presque à la manière du début d'un chapitre d'un roman du XIXe siècle. Le résultat a sa propre logique, apparemment contradictoire, mais néanmoins plus logique pour le monde recréé que pour la réalité du monde quotidien.

Ces livres ont des thèmes différents, le premier est plus urbain, me semble-t-il, comme voir les choses et les gens dans la rue du point de vue du trottoir. Il a un rythme lent, sans stridence, qui gagne en émotion intellectuelle avec des éléments du quotidien. Certains poèmes ruraux sont liés au dernier des livres mentionnés. La pierre bleue comme source et fin de vie, les doigts à l'intérieur de la pierre qui travaillent dans ses espaces et font de la mousse, les insectes qui l'habitent, mais finalement le silence et l'immobilité complète prédominent, la nuit et la pierre bleue résument cela, je crois. Je souligne également le poème qui parle de brûler le souvenir de la douleur, laissant des cendres qui ne font pas mal mais transforment le paysage en quelque chose de mort. Ce sont des poèmes terriblement amers, mais ensemble, ils laissent un sentiment d'étonnement, comme lorsque nous voyons quelque chose d'étrange à l'intérieur de quelque chose d'ordinaire, mais cela ne fait pas peur, mais nous pousse plutôt à le reconnaître comme étant le nôtre. Celui sur les enfants et celui sur la chèvre sont de grands poèmes, de par leur austère simplicité et leur énorme signification. Faisant des liens avec d'autres lectures, cela m'a rappelé un texte de Stephen Crane, où il parle de quelqu'un qui trouve sur son chemin une bête en train de manger un cœur, et lui demande comment c'est, la bête répond avec résignation qu'elle est très amère , mais que c'est son cœur.

Le glossaire ajouté à la fin de Caldén n'est pas indispensable à la compréhension et à l'appréciation des poèmes, mais peut-être à une analyse plus exhaustive. Mais chaque combinaison de mots est une découverte, et chaque image un renouvellement du catalogue de ce que les sens sont capables de capter.

Exemples : à la page 38 le mot « pierre » est négatif donc ce qu'on en obtient dans ce cas : de la fumée ; à la page 67 est positif car il s'agit d'une conséquence plus durable d'un autre élément : le lait. Le « vent » n’est pas seulement un symbole de destruction, mais aussi du temps écoulé. Les éléments concrets deviennent des éléments conceptuels : le temps est une épine, l’ombre est la lumière, le feu est la pluie. Comme dernier exemple, quoi de mieux que de transcrire l'un des vers les plus expressifs du recueil de poèmes : la soif est la pierre au nœud des lèvres, et ainsi établir que Curiá est l'un des meilleurs poètes contemporains d'Argentine.

JE N'AI PLUS BESOIN DE TOI

« Je suis écrivain, et tout ce que j’écris est à la fois une confession et une lutte pour comprendre des choses sur moi-même et sur le monde dans lequel je vis. »

Arthur Miller

James Joyce

Les Dublinois (1914)

Premier livre de Joyce, cet ensemble d'histoires ouvre la vue sur une époque et un lieu pourtant universels. Les commentaires sur ce livre témoignent du souci de l'auteur pour détail de certaines données de la réalité qu'il entendait capter, mais elles ne vont pas au-delà du strict nécessaire. Il y a des noms que presque cent ans plus tard nous ne pourrons pas reconnaître, mais ce n'est qu'une couleur de plus dans le décor, un ton que nous ne connaissions pas et qui collabore au fond des histoires. Car ce qui est important, c'est la manière dont Joyce a réussi, dans un premier livre, à

fondre les personnages dans l'environnement, au point que l'époque se reflète dans l'apparence intérieure des personnages. Ses caractéristiques sont si parfaitement marquées et soulignées que décrire sa tenue vestimentaire ou sa façon de marcher est un détail qui nous fait le savourer comme faisant partie de nous, un peu comme l'ajout d'une épice qui le définit complètement. Le langage est exact pour le sujet abordé. Bref et simplement descriptif dans certaines histoires les plus proches d'un récit, avec une énorme poésie pour les plus longues et les plus mélancoliques. Strictement brut, plein de dialogues crédibles dans lesquels prédominent l'action ou les idées des personnages. Dans chacun d'eux, il y a autre chose qui n'a pas été dit, une certaine tristesse, une ironie ou quelque chose d'inquiétant que nous présumons et qui ne nous est pas dit. Joyce couvre une gamme impressionnante de sentiments dans ses personnages, de l'employé de bureau raté au bourgeois humilié, du prêtre qui meurt en portant un mystère avec lui à la simplicité d'une employée qui ne sait pas qu'elle va bientôt mourir. Quel est le secret pour décrire avec autant de justesse l'âme d'un personnage avec lequel on lit quelques minutes seulement, comme si en plus de le voir, on touchait son âme ? Qu'est-ce qui raconte une fête de famille avec un mort que personne ne connaît, et pourtant ça ne bouge pas comme si on avait connu tous les morts du monde ? Vérité du regard ou extrême sensibilité, intuition ou connaissance préalable, Joyce a emporté son secret dans cette région qu'il nous raconte sans même la décrire, à la fin du récit Les Morts.

Pedro Orgambide

Contes quotidiens et fantastiques (1965) Contes avec tangos et corridas (1976)

Le premier livre est un merveilleux recueil d'histoires. Il est divisé en deux sections. La première partie est un ensemble de portraits de personnages communs, tragiquement simples, perdants à leur propre dire en général. Ils ont choisi le moment, ils ont pris une décision qui les a marqués pour la vie, mais il ne semble pas y avoir beaucoup de temps pour se repentir. C'est simplement une autre option. Alors que leur vie continue (l'une continue de jouer de la guitare pour subvenir à ses besoins, une autre vit son veuvage constant sur la plage, une autre retourne à son ancien travail de femme de ménage, une autre retourne dans son appartement solitaire), ils pensent parfois qu'ils auraient pu choisis différemment, et pourtant, ils savent que s'ils avaient vécu à nouveau, ils auraient fait la même chose, parce que leur caractère définit leur vie et leur vie définit le caractère qui les a poussés à choisir cette voie. Le langage est concis, poétique et plein de nuances humaines. La dernière histoire de la section « Les Vieillards » est magistrale.

La deuxième partie comprend des histoires ou des histoires fantastiques. Ils sont plus courts et allégoriques que les précédents. Ils abordent tous le thème du passage du temps et de l'immortalité. L'allégorie semble être la ressource appropriée pour ce type d'histoires, qui, plutôt que d'aborder la science-fiction ou le fantastique en tant que genre, le font comme un instrument pour parler de thèmes plus universels : l'humanité et l'immortalité. Ainsi, un anthropologue est conduit par un batelier à travers un lac où le temps et l'espace semblent converger, et un enfant voit toute l'histoire du monde dans un feu de joie. Il y a deux histoires exquises et subtiles sur les vampires, qui les relient au langage du meilleur Mujica Lainez. L'histoire finale a la beauté sombre des « Villes invisibles » de Calvino. Ces récits sont traités avec des ressources poétiques, ambiguës et subtiles à la fois, à la limite de la légende mais sans sortir de leur immédiateté intime avec l'humain.

Le deuxième livre mentionné ci-dessus est inégal. Il existe des histoires aux thèmes triviaux, dont l'intention humoristique ne suffit pas à les justifier, à mon avis. Ils sont descriptifs et traitent d'une situation locale agréable, parfois absurde, qui tente d'être la raison des histoires. Mais ils se révèlent pauvres. Certains thèmes sont banals et ne sont même pas sauvés par un nouveau traitement, mais plutôt rhétoriques et presque amateurs dans leur préparation. L'exception concerne les histoires suivantes, où nous retrouvons les meilleurs Orgambide : Vie et mémoire du guerrier Nemesio Villafañe et Elegía para una yunta brava. Dans une moindre mesure, mais rachetables, sont : Miss Wilson, The Man and the Boy (qui, bien que répété, est émouvant), The Twins (répété mais efficace, notamment en raison de sa brièveté), et The Monkey (bon, mais trop près du Torito de Cortazar).

Silvina Ocampo

Péché mortel (Sélection de José Bianco)

Il s'agit d'un recueil d'histoires réalisé par José Bianco pour EUDEBA en 1966. Bianco était un grand écrivain, traducteur et éditeur, et En ajoutant à cela sa connaissance personnelle de l'auteur, le résultat est absolument recommandé à ceux qui n'ont jamais lu Silvina Ocampo auparavant. Ses histoires, en principe et à première lecture, doivent être qualifiées d'étranges. Pas à cause du langage, compréhensible bien qu'extrêmement professionnel et exquis, calme et exempt d'adjectifs inutiles, mais toujours chargé de sens. C'est-à-dire que les phrases sont construites pour suggérer constamment, mais à la manière de quelqu'un qui suggère des cruautés avec un visage d'une totale innocence. La voix narrative de l'auteur semble impliquer plusieurs voix narratives qui alternent sans barrières grammaticales, seul le point de vue étant modifié, comme dans Mortal Sin, où la narration est celle d'un personnage témoin qui fait appel à la deuxième personne ou protagoniste. en Icera, où il y a une alternance presque constante entre le mâle adulte et la femme-fille ; ou dans The Magic Feather, où le changement de perspective est presque l'objectif de l'intrigue de l'histoire. Il faut ici parler du thème fantastique qui, de différentes manières, explicites ou suggérées, plane toujours sur ces histoires. Je pense que cela est dû à une conjonction de plusieurs facteurs qui se nourrissent les uns les autres : le langage ambigu, entre tragique et absurde à la fois (Les photographies) ; les disputes, qui bien que quotidiennes, ont toujours une part d'étrangeté (Les Invités) ; les personnages, dont la logique de pensée s'éloigne du rationnel (Autobiographie d'Irène). Il y a des histoires où l'humour veut prendre le dessus, mais c'est un humour noir et très acide (Les Photographies, La Robe de velours, Celestina).

Il n'est pas facile d'entrer dans la littérature de Silvina Ocampo. Il fait partie de ces auteurs qui soit aiment ça tout de suite, soit ne le font jamais. Son style est intimement fusionné avec la sensibilité esthétique du récit, c'est-à-dire la musique interne et l'étrange logique de ses arguments.

Daniel Moyano

"L'attente" et autres histoires

Il s'agit d'une sélection d'histoires publiées par Centro Editor en 1982. Des histoires de quatre de ses livres d'histoires sont incluses. L'étude préliminaire situe Moyano sous deux aspects : le réaliste et le kafkaïen. Pour ceux qui ne l'ont pas lu auparavant et qui ont lu cette étude, l'impression semble quelque peu limitée, voire partiellement erronée. Bien que les éléments communs de presque toutes les histoires soient un type de famille composée d'un oncle patriarcal, bon ou mauvais, d'une tante plus passive, de cousins en grand nombre et d'un protagoniste ou narrateur orphelin qui vit avec eux, et le social environnement aux ressources économiques rares, l'atmosphère sombre et désolée des histoires conduit à une vision plus intérieure qu'extérieure. Autrement dit, les préoccupations du narrateur sont clairement plus psychologiques et émotionnelles que socio-économiques. Tout est démontré à travers ce que font et pensent les personnages, et même s'il n'y a pas beaucoup de dialogues, la voix indirecte a le ton juste pour transmettre l'atmosphère à travers la vision des personnages. Il existe une interrelation presque imperceptible entre le personnage et le lieu, tous deux se nourrissent et dépendent l'un de l'autre. Le premier livre : "Le Monstre" travaille avant tout sur le symbolisme à la manière kafkaïenne : il y a toujours quelque chose qui n'est pas vu, ni recherché, ni redouté, quelque chose qui n'est pas défini mais qui marque la vie du protagoniste.

Les deuxième et troisième livres : "Le Ver" et "Le Feu interrompu" sont plus matures, et bien qu'ils continuent dans le même style, le décor prend de l'importance et les conflits des personnages deviennent plus concrets. Deux exemples exceptionnels sont Le sauvetage et. Le ver, où l'obsession des protagonistes pour un autre personnage est étroitement liée à un champ aride, dans la première histoire, et à une maison, dans la seconde. Une autre histoire magistrale est Le Chien et le Temps, qui nous amène au troisième facteur commun : la prééminence des enfants et leur vision particulière, tantôt directe, tantôt filtrée par une évocation de l'âge adulte.

Le quatrième livre inclus : "L'Affaire Crocodile", change en partie la tendance : il est plus explicitement réaliste, mais en même temps il gagne en intensité grâce à un langage plus concis et les histoires sont plus courtes. La symbolique gagne en style particulier, par rapport au premier livre, et est à la fois plus sanglante et plus poétique.

Jérémie Gotthelf

L'araignée noire (1842)

Gotthelf était un pasteur évangéliste suisse, théologien et écrivain suisse, auteur de treize romans, dont les objectifs, selon la bibliographie, étaient de transmettre des enseignements moralisants à travers ses écrits. A en juger par ce roman, son objectif était d'enseigner la réflexion plutôt que de moraliser ou d'imposer des dogmes. Voyons : une communauté subjuguée par un seigneur féodal pacte avec le diable pour se plier aux exigences de son seigneur, mais doit livrer en échange un enfant non baptisé. Le temps passe et les gens reportent l'accouchement, même s'ils ont déjà obtenu le bénéfice escompté. Mais le diable embrasse une femme et la dépose Sur sa joue le germe d'une peste, l'araignée noire, qui va faire des ravages dans le village. L'auteur utilise un langage loin de l'allégorie ou de la légende, il est explicitement terrifiant mais moralisateur ambigu. Car à la fin du roman on se demande : ce fléau est-il une punition du diable ou le bras répressif de Dieu ? Chaque fois que nous péchons, l’araignée noire fera des ravages parmi nous, alors : Dieu utilise-t-il les mêmes armes que son adversaire ? Plus de 150 ans après Stephen King, et en nous souvenant des bons romans de ce dernier, nous constatons qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et un auteur presque inconnu aujourd'hui, sans vanité littéraire ni ventes exceptionnelles, sans faire appel à l'impolitesse ni entrer dans des centaines d'écrits inutiles. pages, a développé un roman très agréable et divertissant qui laisse beaucoup à réfléchir.

Samuel Butler

Erewhon (1872)

Le genre du roman, surtout au XXe siècle, a subi de nombreux changements et métamorphoses, tant structurels que formels et de contenu. Mais il n’est pas rare de retrouver ces variantes de temps en temps dans la littérature du XIXe siècle et notamment dans la littérature anglaise, qui a suivi un chemin assez particulier par rapport au reste de l’Europe. Ils se sont distingués par une littérature au langage exact, acéré et satirique. Erewhon, anagramme qui fait référence à « nulle part », est un mélange de roman d'aventure et d'exploration, de spéculation scientifique et d'essai critique. Finalement, c'est ce trait qui prévaut, puisqu'il est l'instrument et le but du roman. L'auteur présente un pays caché qui est une caricature de la société anglaise, du moins au début. Mais cette caricature ne se veut pas simplement risible ou sarcastique. Il y a un malheur tragique dans les principes moraux mêmes qui régissent cette société. L'exagération, typique de la caricature, n'est plus le seul objectif et n'est qu'un moyen de souligner le caractère déraisonnable de certains fondements considérés comme indiscutables, dont personne ne parle parce qu'ils sont établis, que nous connaissons tous mais dont personne ne discute parce qu'ils sont inconfortables. Exemple : les thématiques principalement développées sont la santé, la justice, l'éducation, la technologie ; De là, nous passons à des

questions plus métaphysiques, le temps et les êtres à naître. Dans le pays d'Erewhon, la faiblesse physique est considérée comme un crime, tandis que l'altération mentale n'est qu'une maladie ; Les enfants sont des êtres ennuyeux qui entrent dans le monde sous leur volonté exclusive et en signant un papier qui exonère leurs parents de toute responsabilité. À son tour, le narrateur qui explore cette société, bien qu'il prétende être objectif, insère des commentaires qui révèlent les mêmes maux qu'il entend critiquer, par exemple, comme il croit avoir retrouvé l'une des dix tribus perdues d'Israël, il rêve de le convertir au christianisme et ainsi gagner la postérité. Cette contradiction est un lien de plus dans le cadre qui unit société et morale, philosophie et religion ; cadre littéraire qui nous fait penser au-delà du plaisir implicite dans la littérature.

Horace

Odes-Épodos (35-15 av. J.-C.)

Ce livre de la Collection Australe comprend l'intégralité des Odes et Épodos de l'auteur du Ier siècle avant JC, dans une traduction très correcte de Bonifacio Chamorro. Quintus Horacio Flaccus est aujourd'hui réévalué pour sa sensibilité subtile envers les affections et les faiblesses humaines. L'auteur parle de l'amour, de la mort, de la vieillesse et de la jeunesse à partir d'une expérience claire et non présomptueuse. Les meilleures Odes sont les trente du premier livre, où chacune est pratiquement parfaite dans sa musique, sa subtilité et sa poésie. Son rythme et son enchaînement d'idées sont tout à fait modernes, la construction des poèmes ressemble beaucoup à la structure traditionnelle actuelle, portant le titre d'Odes simplement parce qu'ils sont dédicacés ou ont été poétiquement suggérés par quelqu'un : un empereur, un roi, un dieu ou un ami de l'auteur. . Le problème, à mon avis, commence lorsque les thèmes guerriers et mythiques prennent le pas sur les valeurs humaines. Lorsque ces Odes deviennent des

hommages aux dieux et aux guerriers, sans s'enraciner dans leur rapport au facteur humain, elles aboutissent à une épopée racontée en vers, fastidieuse et répétée (très éloignée, bien sûr, des grandes réalisations d'Homère). Il tombe même dans des contradictions : dans le premier livre, il explique que sa plume n'est pas adaptée pour parler d'armes, mais c'est ce qu'il fait dans presque la plupart des deux dernières séries d'Odes. On attend d'un poète consacré qu'il s'abandonne intimement ou obligatoirement à la mise en avant des valeurs imposées par l'État, mais il est difficile de trouver que profondeur et envolée poétique vont de pair avec engagement politique ou social. Le deuxième livre conserve les caractéristiques du premier, le troisième beaucoup moins, mais le quatrième est superflu.

Les Épodes sont contemporaines du premier livre des Odes, et bien qu'elles conservent certains traits frais et originaux de ce dernier, elles perdent de la valeur par rapport à ses grandes réalisations. je transcris s des vers simples et magistral de l'Ode XXIV du Livre I : Loi dure... mais cela soulage la patience/les douleurs qu'il nous est interdit d'éviter.

Rafael Alberti

Anthologie poétique (sélection d'Ernesto Sábato)

Cette anthologie de l'éditorial Losada est une très bonne opportunité d'entrer dans le monde de l'auteur, puisqu'il s'agit d'une anthologie vaste et bien sélectionnée. Dans ce cas, sont inclus les recueils de poèmes d'Alberti de 1924 à 1972. Je ne connaissais que ses mémoires The Lost Grove, que j'aimais moyennement et j'étais curieux de connaître sa poésie. J'ai commencé à lire l'anthologie avec enthousiasme. Les premiers livres sont quelque peu immatures, mais valables comme parcours d'apprentissage à la recherche d'un style et de la confirmation d'un aspect toujours présent dans toute son œuvre : la chanson, la mélodie espagnole, comme forme et

sentiment joyeux et insouciant, quelque chose d'innocent et soudain surpris, de jeunesse. Mais avec Cal y canto, Sobre los Ángeles et Sermones y moradas (de 1926 à 1928), Alberti atteint son apogée poétique qu'à mon avis il n'atteindra jamais plus tard. Dans les trois livres mentionnés, l'auteur adhère à l'école surréaliste, s'en éloignant légèrement pour adopter un style personnel. Il n'abandonne pas complètement ses personnages citadins, mais les élève et les universalise à travers des thèmes plus profondément humains. Il y a même un certain ton fantastique qui accroît les contrastes : pauvreté et richesse, haine et amour, beauté et laideur, bien et mal, ciel et terre. Ses hommages à d'autres auteurs ou acteurs du cinéma muet sont subtils dans le premier cas, prenant un peu le ton de celui qui rend hommage, et pleins d'assurance et d'impartialité dans les autres cas, à l'image de la force et de la vitalité que nous sommes. habitué à voir dans la personnalité espagnole en général. À cette musique et à cette jovialité caractéristiques se conjuguent des images totalement inédites, des ruptures qui ne relèvent pas tant de la grammaire que de la cohérence stylistique. Cependant, la congruence n’est pas perdue, mais plutôt gagnée, comme je l’ai déjà dit à propos des contrastes. Exemple : L'homme sans yeux sait que le dos des morts souffre d'insomnie parce que les planches des pins sont trop molles pour résister à l'attaque nocturne de dix sorcières brûlantes ("Sermon des Quatre Vérités"). Malheureusement, arriva la guerre civile espagnole, et avec elle l'engagement politique, qui dans ce cas était sincère et non obligatoire, comme on le voit désormais dans la poésie d'Alberti. Les livres qui suivent sont diamétralement opposés aux précédents : il n'y a pas de surréalisme, il n'y a pas de subtilité, ils sont banals et déclamatoires, ils n'abordent même pas le véritable sentiment tragique de la guerre bien qu'il essaie de sympathiser avec les gens dans ses poèmes. . Poésie et politique ne font guère bon ménage, même si elles vont de pair dans les rues bombardées. L’un voit une chose et l’autre voit des choses très différentes. Il y a des cas exceptionnels, et encore valables dans une certaine mesure seulement, comme César Vallejo et son España, enlevez-moi ce calice. Mais Alberti ne s’est pas révélé aussi grand que Vallejo et sa poésie s’égare à jamais. Tous ses livres ultérieurs ne sont même pas l'ombre de ce qu'il était de 1926 à 1928, quels que soient ses efforts et les poèmes occasionnels en valent la peine.

Juan Rodolfo Wilcock

Le temple étrusque (1973)

Grand écrivain et traducteur (voir sa traduction de La Condamnation de Kafka), Wilcock fait partie de ceux qui sont restés en dehors de la littérature commerciale, et qui ont développé son œuvre d'une manière très particulière et singulière. Son langage est techniquement parfait et la musique de sa prose a tendance à être méticuleusement conçue. Mais ce n'est pas complexe et extravagant en soi, mais à cause de ce qu'il ne dit pas. Ses intrigues ont tendance à refléter l'absurdité des situations quotidiennes, à mettre en valeur le curieux et l'étrange des archétypes, à découper les circonstances et à les plonger dans l'acide jusqu'à en voir le squelette, ou du moins les figures étranges qui subsistent de choses qui autrefois soyez donc des connaissances et des parents. C'est ce qu'il fait dans son livre Disturbing Facts (1960). Dans Le Temple étrusque, nous commençons à voir une situation simple, presque enfantine, dans une ville de province : des personnages quelque peu caricaturaux planifient et rencontrent des obstacles absurdes pour un projet très simple : ériger un monument, même si l'on ne sait pas pour quoi ni en hommage à quoi. De cette situation on passe à des événements de plus en plus étranges et absurdes, des morts, des meurtres de masse, des viols, et le ton est de l'humour le plus absolument noir. Plus tard, la fantaisie prend place, des labyrinthes et des personnages souterrains apparaissent et disparaissent comme dans une parade fantastique. Mais tout cela est raconté de manière décontractée, agréable et élégante, avec seulement des commentaires légers et ironiques de l'auteur qui rappellent les récits anglais ou d'Europe centrale des XVIIIe et XIXe siècles. Qu'essaye de nous dire l'auteur avec ce roman ? Une allégorie, peut-être, de la société, une caricature du comportement humain, peut-être. Mais au-delà Cela nous laisse le goût amer après un sourire, l'inquiétude gênante du doute, le sentiment d'un certain vide intérieur à la fin du roman. Des facteurs troublants que l'auteur a pris sur lui de nous révéler.

Le livre des monstres (1978)

Wilcock, à 58 ans et dans le dernier livre de sa vie, démontre ici que son talent et son pouvoir d'observation et d'analyse n'ont jamais faibli, ni le pouvoir corrosif de son langage narratif. Mais ce pouvoir ne repose pas sur un langage technique et grammatical écrasant, mais sur la discrétion et la simplicité finement polie d'une structure qui utilise l'ironie et la mordance comme éléments de réglage. Il y a de nombreux éléments à prendre en compte lors de l'écriture, et cela ne peut peut-être être réalisé qu'en maturité. La vérité est que dans Le Livre des Monstres il y a un bestiaire qui n'est pas basé sur des monstres supposés vraisemblables, mais sur des êtres communs qui ont soudainement acquis une caractéristique qui les différencie totalement des autres, et peu importe si cette caractéristique se contredit. .ou pas avec la vie d'un point de vue biologique. Ici les lois sont différentes, un homme peut devenir un arbre ou un jeu de miroirs, il peut être transparent ou fait de coton et de paille. Ils continuent à vivre comme ils peuvent et même à être heureux, mais l'élément matériel qui les constitue, ou l'immatérialité dans bien des cas, ou le simple concept de leur existence, est un moyen de prouver quelque chose. Ce message sous-jacent est implicite en arrière-plan, mais l'ironie irrévérencieuse et l'humour noir font prévaloir l'intelligence, et c'est elle qui sait voir ce qui doit être vu. Parfois la symbologie est évidente, comme dans le récit du critique littéraire, dans d'autres elle est plus cachée, et parfois l'auteur fait allusion à une morale proche d'une fable de Lafontaine (à laquelle ces textes semblent devoir beaucoup), mais dans il y a dans tous un tel niveau de compétence narrative, tellement d'homogénéité et de solidité dans la structure de chaque histoire, qu'il n'est pas possible d'arriver à la fin sans un sourire un peu amer sur les lèvres du lecteur.

Martin Rodríguez

Lampiño (2004) Le Lapin (2001)

En ce qui concerne Lampiño, je ne parlerai pas du formel, de la décomposition volontaire des formes, des allitérations, de l'utilisation des lettres minuscules et de la ponctuation altérée, autant d'aspects techniques qui se confondent avec le contenu. Je pense que l'unité des poèmes est particulièrement importante, car ils racontent l'histoire d'un personnage. La particularité de cette histoire est qu'elle n'est pas racontée avec des actions, mais avec des intuitions, des images, jusqu'à ce que les mots, le langage, deviennent non pas une manière de raconter, mais le personnage lui-même. Le personnage, c'est le langage, c'est le style. Un autre point est celui des paradoxes apparents, ou des polarités si on peut les appeler ainsi : naissance et mort où il n'y a pas métamorphose de l'une dans l'autre, mais plutôt transsubstantiation, toutes deux se donnent naissance l'une à l'autre et sont à la fois les mêmes. temps. . L'autre polarité est celle de la mort et de la vie où l'ombre des morts est en même temps l'ombre du repos dans laquelle s'étanche la soif (la vie). Le troisième est celui de l'eau et de la pierre où la pierre contient de l'eau, du sang et du pouls. Le dernier que je veux mentionner est celui de l'eau et de la lune dans lequel le reflet du monde est dans le visage et le visage crée simultanément le monde dans lequel il se reflète. Il y a une voix extrêmement particulière, dépourvue de

lieux communs, et même lorsque ceux-ci semblent apparaître, ils prennent une nuance différente en raison du langage qui vient des vers précédents.

Dans Le Lapin, je souligne la même chose que précédemment concernant l'usage du langage. L'auteur a un don particulier pour suggérer quelque chose en disant autre chose, apparemment trivial et déconnecté, mais la somme des images donne une connotation qui se forme comme un nuage sur le poème, et avant de tourner la page, le voilà, avec une forme qui plus ferme qu'un reflet et plus inquiétant. Rodríguez travaille avec des images visuelles éthérées plutôt que concrètes, mais le langage précis et austère, simple et frais, le rend immédiat et guide notre imagination sans que nous nous en rendions compte. Son langage modèle l'intuition innée de chaque lecteur comme un artisan qualifié. Qu'est-ce que « le lapin », se demande-t-on. Il suffit de lire un fragment d'un des poèmes : là il court dans la neige / ou au bord du lac il regarde le visage de milliers d'années. J'insiste, Martín Rodríguez me semble être l'un des meilleurs poètes argentins qui ont su exprimer les sentiments et les sensations d'une génération urbaine formée au cours de la dernière décennie du siècle. Parce qu'il n'a pas besoin de recourir à un langage familier et disruptif pour être contemporain, mais plutôt qu'il fusionne la simple vision de la vie quotidienne avec la poésie, et le résultat est un amalgame très particulier.

Stephen King

Tout est éventuel (2002)

On a souvent dit que l'auteur était le moins apte à juger son œuvre. King lui-même l'a mentionné dans son livre As I Write, mais précisément ceux qui enseignent ne suivent pas toujours ses règles. Cette collection Un grand nombre d'histoires prouve cette affirmation, et quand trop d'histoires sont rassemblées, il y a un risque. Quatorze nouvelles, cependant, ne sont pas beaucoup, mais elles peuvent être plus que suffisantes si leur longueur les rapproche d'une nouvelle ou d'un roman court, en tenant également compte de la tendance, reconnue par l'auteur lui-même, à écrire à des cadences longues et parfois excessivement. Débarrassons-nous d'abord des mauvaises herbes. Les commentaires sur les histoires, que King lui-même considérait comme superflus dans d'autres livres et auxquels il dit avoir

cédé pour satisfaire ses lecteurs, dans celui-ci s'étendent trop et n'ajoutent rien, en fait, ils ont tendance à justifier des erreurs ou à expliquer ce qui ne l'est pas. besoin d'être expliqué. Il y a deux histoires ratées : Autopsy Room Number Four et Everything is Eventual. Juste celui qui ouvre le livre et celui qui nomme toute la collection. C'est ce que nous voulions dire en disant que l'auteur n'a pas toujours raison lorsqu'il choisit ses meilleurs textes. Les deux histoires échouent dans la résolution, elles sont attrayantes pour de nombreuses pages, voire originales d'une certaine manière, mais la fin semble écrite et résolue par un auteur fatigué et pressé de terminer. En mettant de côté ce qui précède, il ne reste que douze histoires qui, dans une plus ou moins grande mesure, démontrent la flexibilité de King en matière de genres et de voix narratives. J'ai toujours été surpris par la capacité à changer le ton du langage. La manière de parler de ses personnages varie selon l'âge, le sexe et l'environnement dans lequel se déroule leur histoire. À leur tour, les phrases et expressions courantes dans les différentes histoires parlent de la même société, que King a réussi à décrire. Les personnages sont exposés à des situations chaotiques, parfois absurdes, où ils doivent faire preuve de courage pour échapper à de telles horreurs. Quand tout s’arrange, ce qui reste n’est pas le meilleur qu’il aurait pu être. À ce qui est extérieurement éphémère, aux morts, au sang, aux couteaux, on se retrouve à réfléchir, comme le fait le personnage lorsqu'il découvre des choses dont il ignorait l'existence en lui-même et chez les autres. C'est pourquoi les fins d'histoires comme The L.T Theory sont si pathétiques. sur les animaux de compagnie ou Déjeuner au bar Gotham. Dans d’autres récits, la simple réalité prévaut, mais aussi violente que celle de l’imagination. Ce qu'il y a de commun dans des histoires comme La Chambre de la Mort et La Mort de Jack Hamilton, ce n'est pas la violence, mais l'intériorité des personnages, qui, malgré la pire horreur, ont toujours un minimum de temps pour l'humour, pour se moquer. d'eux-mêmes. Liés aux deux précédents, Everything You Love Will Be Snatched from You et The Lucky Coin, où les situations sont courantes et simples, mais les personnages sont grotesquement complexes. Il y a deux histoires où le surnaturel et l'inexplicable prédominent, et cet élément est efficacement capturé bien qu'il s'agisse de variations de mythes trop fréquemment recréés par la littérature et le cinéma. On parle de 1408, et dans une bien moindre mesure Le virus de la route se déplace vers le nord (le plus faible de ces douze). Une histoire isolée est celle des Petites Sœurs d'Eluria, qui fait partie du monde de la Tour Sombre, et qui démontre la force poétique et lyrique d'une certaine branche du langage de King. Nous laissons pour la fin les deux meilleures histoires de la collection : L’Homme au costume noir et Riding the Bullet. Tous deux partagent un caractère exposé à des situations surnaturelles, avec la découverte ultérieure de sa propre nature intérieure. La figure de la mère sert de prétexte pour découvrir des horreurs ou des amours inconditionnels dans l'âme du protagoniste. L'un des personnages se demande ce qu'il ferait s'il devait choisir entre la vie de sa mère ou la sienne. L’autre vivra éternellement agité en se demandant quand réapparaîtra cette figure horrible et étrange qui l’a fait affronter la

partie sombre de sa famille. Les thèmes peuvent être habituels, quelques phrases aussi, tout comme le goût de l'eschatologique et du bizarre. Les écrivains trop prolifiques, même malgré eux et tant qu'ils sont sincères dans leur propre travail, ont tendance à produire des œuvres étendues et de qualité inégale. Mais le thème de King plonge sans aucun doute dans l’âme humaine. Avec lui, nous découvrons que d'où que viennent les terreurs, elles finissent toutes par perturber l'essence originelle des hommes, s'enraciner et créer des êtres dont, tout au long de notre vie, nous essayons de détourner le regard.

Quels sont tes problèmes

Ce commentaire ne fera pas référence à un ouvrage en particulier, à cause des titres que j'ai lus je n'ai pas pu finir de les lire. J'ai été un lecteur assidu de cet auteur pendant quelques temps. J’ai acheté plus de livres que je n’en avais lu à l’époque. En me consacrant au rattrapage, je suis tombé sur une découverte que je pressentais depuis quelques temps : la désillusion, et l'énorme question de savoir pourquoi un auteur aussi talentueux est capable d'écrire des textes aussi médiocres. Médiocre dans le sens d'un certain type de langage qui domine leur style.

Les problèmes de King sont multiples : 1) Pousser le développement d'histoires et/ou de scènes jusqu'à des limites inconcevables, qui donnent parfois de bons résultats, comme dans Cujo, mais qui dans la plupart des cas deviennent avilis et monotones. L'intention est de produire de la tension chez le lecteur, l'histoire peut aussi gagner en tension et en drame. Mais cette ressource nécessite un langage précis, avec des moments de drame tendu alternant avec d'autres de détente, un certain humour subtil et le tragique nécessaire à la fin. Les ingrédients que King fournit pour cela sont arbitraires : parfois l'histoire n'est pas assez crédible et parfois même absurde, d'autres fois le langage se complaît dans des effets macabres gratuits, eschatologiques et grossiers afin d'étirer encore plus la scène. 2) Des détails excessifs dans les scènes d'action, qui j'imagine viseront à donner un sentiment de réalité et de familiarité à un décor et un événement fantastique ou surnaturel (le combat entre la femme et le chien dans Cujo, les multiples combats dans Needfull Things), ponctué des apartés habituels des personnages, presque toujours vulgaires plutôt que familiers. Il est vrai que King est un auteur qui s'est caractérisé par la redécouverte de l'étrange dans le quotidien contemporain, et la société nord-américaine, avec ses particularités et ses défauts qu'il prend soin de souligner, est son objet d'étude. Mais Zola aurait fait autre chose s’il s’était consacré à l’écriture de littérature fantastique. Ses personnages parlaient grossièrement et l’auteur

n’hésitait pas à souligner des gestes obscènes et des réponses grossières. Mais lors de l'écriture littéraire, cela a été filtré par le critère du bon goût, qui n'est rien de plus qu'une sorte de tamis invisible qui collabore à l'efficacité d'une œuvre d'art. Moins c’est plus, a-t-on toujours dit. Et cela est excessivement dangereux. Je peux être l'âme d'un style, comme chez Faulkner ou Proust, mais cela peut devenir une agression auto-infligée si l'auteur ne sait pas se contrôler. Pourquoi King écrit-il davantage ? Pourquoi écrivez-vous autant de romans et publiez-vous autant ? Engagements éditoriaux, besoin spirituel. J'aimerais croire que la deuxième option est la bonne. La nécessité de se débarrasser de tant de mondes intérieurs chaotiques et terriblement conçus est essentielle. Il est toujours plus gentil de penser que même si le résultat n’est pas réussi, il vient de quelque chose d’inévitable et non d’un engagement contractuel. Même si c'était comme ça, eh bien, c'est un livre, rien de plus. Cela ne changera pas le monde. Mais pour un adepte de son œuvre, et s'il est aussi un lecteur exigeant, comme nous devrions tous l'être, lire un ouvrage mineur, c'est comme se contenter d'un aliment mal préparé ou brûlé, qu'il faut laisser de côté inachevé. 3) Le problème suivant est celui déjà mentionné dans les points précédents. Les tendances à l'eschatologie et au mauvais goût sont excessives. Je répète qu'il peut avoir l'intention de refléter le langage et le point de vue du personnage, mais j'insiste sur le fait que lorsque nous écrivons de la littérature, il y a toujours une gestion du langage familier qui doit être utilisée pour le bien du texte. Une œuvre littéraire n'est pas une photographie, même représentant des mondes parallèles, ce n'est pas un enregistrement, Zola, cas paradigmatique du naturalisme, c'est pour cela que je la cite, je la connaissais très bien. Et si l'objectif est de créer une autre réalité, recréer la réalité avec ces méthodes et ces ressources (vulgarité et mauvais goût, peut-être kitsch, même si ce n'est pas du tout similaire) ne me semble pas non plus valable pour ce type de littérature. King ne semble pas être orienté vers ce mélange d’absurdité et de gothique, mais ses drames sont plutôt des fictions d’horreur contemporaines. C'est ce qui le rapproche de nous au point de s'émerveiller et de frissonner dans ses meilleures œuvres. 4) Un autre problème technique avec King est la tendance du personnage à faire constamment des commentaires mentaux. Parfois avec l'intention de détendre la tension dans une scène violente, parfois comme référence temporelle et spatiale en la comparant avec un personnage d'un livre ou d'un film), et même lorsque l'intrigue parle du personnage entendant des voix ou de la télépathie comme thème. Je ne pense pas qu'il soit juste d'abuser de la ressource. Parfois, ces remarques deviennent même ridicules. Cela nous aide à passer au problème suivant. 5) King utilise, cette fois invariablement et quel que soit le sujet de l’argumentation, des comparaisons. Il s'en sert à tout moment et, dans la plupart des cas, l'image n'a pas besoin d'être renforcée par une comparaison, car elle est déjà formidable et implacable. Lorsque cela se produit, la comparaison porte atteinte à l'image originale, elle détruit même l'effet qu'elle avait produit sur nous. Lorsque la comparaison est triviale, soyons condescendants et négligeons le défaut, mais parfois la comparaison

est inappropriée et souvent grotesque, vulgaire et totalement déplacée. L'objectif de la comparaison est de renforcer l'image initiale, peut-être même de donner le sentiment personnel de l'auteur, qui collabore avec le climat et le style, à s'additionner. Regardons maintenant les travaux qui m'ont amené à faire ces commentaires. Christine a une première partie très bien réalisée, où le personnage narrateur, mi-témoin et mi-personnage principal, décrit les événements et les caractéristiques des personnages principaux. King caractérise toujours très bien ses personnages, ils sont très réels et très visuels, tant dans leur apparence que dans leur manière d'agir et de parler (sans en faire trop avec des expressions familières vulgaires). Dans ce cas-ci, il s'agit de deux adolescents, et le langage est assez mesuré à cet égard. Mais dans la deuxième partie on passe à une narration à la troisième personne, l'histoire commence à s'étirer avec des situations secondaires. Les méchants, le groupe typique des mauvais écoliers des romans de King, deviennent stéréotypés. Malgré le grand travail psychologique de ces personnages maléfiques, mélange de maladie mentale et de possession, que King fait dans d'autres romans, il n'est pas mis en valeur ici. Dans la troisième partie, l'intrigue perd de son intérêt, non pas parce que les actions ne sont pas continues et intéressantes (toutes les intrigues de King sont troublantes, profondes dans de nombreux sens et dimensions) mais parce que le langage ne les accompagne pas. La Tempête du siècle est le scénario d'un téléfilm. Il est courant qu'un bon texte de théâtre, de télévision ou de film soit lu avec le même intérêt que lorsqu'on regarde l'œuvre. Parfois la sensation est plus grande parce que notre imagination n'est pas envahie par les visages des acteurs que nous avons vu jouer. Dans ce scénario, rien de tout cela n'arrive, le dérangeant n'apparaît que comme un aspect technique, même les dialogues sont saturés de notes de changement de caméra. Pourquoi fait-il cela, si c'est le travail du réalisateur. Pourquoi King ne s'attache-t-il pas à souligner le drame du scénario, les forces terrifiantes qu'il veut nous transmettre. Le film est très bien réalisé, et il y a tout ce que je m'attendais à lire dans le scénario et que je n'ai pas trouvé. Vous pouvez me dire : c'est un script. C'est vrai, mais Les Sorcières de Sales de Miller, c'est aussi un scénario si on en parle, et quelle est la leçon de ce drame : que l'émotion n'est pas dans la vision de la mise en scène, mais dans le drame qu'on est en train de lire et que notre imagination se reproduit. Un bon scénario ne doit pas nécessairement être différent d'un bon roman, d'un bon essai ou d'un bon poème, dans tous les genres, le lecteur recrée positivement si le texte contient les éléments nécessaires et dans la bonne mesure. Nous passons à Possession et Désespoir. Ce sont deux romans appelés jumeaux car ils ont des intrigues similaires et ont été écrits, l'un sous le nom de King et l'autre sous son pseudonyme plus courant, Richard Bachman. Dans les deux cas, nous avons un groupe de gens ordinaires, une autre ressource typique de King, avec certains stéréotypes de mélanges de cultures et d'âges (l'écrivain, le policier, le père de famille, la femme célibataire, le garçon ou la fille, le chien, etc) se retrouvent dans une situation dramatique et inexplicable qui les met au défi de survivre. Il faut lire plus de 200 ou 300

pages, parfois jusqu'à la fin, pour expliquer ce qui se passe. Il est intéressant d'étirer les histoires, de provoquer une attente au point de vouloir tourner les pages pour voir ce qui se passe. Mais je me demande si un écrivain souhaite que ses lecteurs tournent les pages. N'est-il pas préférable que le lecteur apprécie la langue, que le style l'emporte sans s'en rendre compte, le prépare, crée l'environnement intérieur du résultat ? Et quand la fin arrive, elle n'est pas à la hauteur des attentes. C'est peut-être logique, voire intéressant, mais ce n'est pas suffisant, me dis-je, pour tant d'attentes préalables, tant de pages où rien ne se passe sauf crime après crime. On dira que c'est l'intrigue, la manière de tuer et la tension qui entoure ce drame, mais j'insiste sur le fait que le problème est le langage et le style, la manière dont on transmet ce que l'on veut exprimer. Insomnia est un roman au langage plus soigné, presque poétique dans certains fragments. La caractérisation du vieil homme, protagoniste principal, est excellente, tout comme le climat et l'atmosphère des auras. Le style onirique est très bien géré par King. Mais on se rapproche du dernier tiers du roman et se dévoilent des choses qui semblent au premier abord très bien évoluer. Les visions de ces êtres étranges restent troublantes tant qu'elles ne se dévoilent pas trop, et elles tranchent avec la vie commune et les peines et tristesses de l'humanité. Cependant, ces êtres étranges ont leur explication, et il est intéressant que King ose entrer dans ces royaumes quasi mythologiques, où le surnaturel et le surhumain ont aussi des hiérarchies et où les ressentiments et les combats durent des siècles. Comme chez Homère, ces dieux ont des caractéristiques humaines et ils ont besoin d'hommes pour mener leurs batailles. Les hommes sont des instruments, et parfois ils doivent décider eux-mêmes, car le pouvoir de ces dieux est également limité. Tout cela est très bien. Le problème, à mon avis, c'est que malgré tant de travail, parfois ces ne parvient pas à produire ce sentiment d'énorme incertitude, de perte et de mauvais placement que nous devrions ressentir en tant que lecteurs et humains. Où est l'émotion, la caractéristique humaine par excellence ? Qu'est-ce que la littérature, en somme, même si l'on parle d'êtres extraterrestres, sinon l'allégorie de la condition humaine ? Et le langage, pour l'amour de Dieu, nous avons besoin d'un langage approprié. C'est un cas particulier. King travaille parfaitement avec les sensations de l'enfance et ses peurs. Les enfants sont des victimes permanentes, ils sont exposés à tous les dangers, et dans ce roman ils vont des menaces purement humaines (battements de pères, meurtriers, garçons plus âgés qui les maltraitent) aux menaces surnaturelles suivantes. Les peurs des enfants alimentent les forces qui à leur tour les exterminent. Les sept personnages sont très bien développés. La description de la ville de Derry et de son histoire étrange dans les intermèdes rappelle presque celle de Hawthorne et Faulkner. Même l'énorme longueur du roman ne se fait sentir qu'après avoir atteint les 200 dernières des 1 500 pages. Et cela arrive, comme d'habitude, lorsque le langage dépasse les limites. Dans la dernière partie, deux situations temporelles, si bien gérées dans le reste, deviennent excessivement répétitives, le langage familier et vulgaire, mesuré jusque-là, s'exacerbe, le macabre et l'eschatologique deviennent

artificiels. La merveille de la confrontation finale, imaginative en soi, perd de sa force à cause du langage. L'émotion, élément central, déterminé par le sentiment de Bill pour son frère George, devient sentimentale et efficace. L'idée d'Elle et la Tortue, du bien et du mal, combattant dans une petite ville bourgeoise d'Amérique du Nord, où seuls les enfants peuvent combattre ces menaces, car ils en sont les victimes et le prix final, est extrêmement intéressante. Mais il me semble que King ne le laisse pas assez sombre pour que nous puissions l'imaginer avec nos propres peurs. King lui fait parler presque le même langage que les adultes. C'est une ressource psychologiquement intéressante, mais je ne sais pas si elle est bien prise en charge. C’est-à-dire que cela me semble un peu capricieux, presque comme si l’auteur n’avait d’autre recours que de faire parler n’importe quel personnage, fantastique ou non, avec la manière de parler d’un bourgeois américain. Le silence et l'ambiguïté ne seraient-ils pas meilleurs ? King a toujours opté pour l’élément inverse, l’excès, mais qu’en est-il du langage et de la force émotionnelle et intellectuelle du langage ? The Tommyknockers est assez médiocre, tous les éléments précités sont également dans ce roman. La science-fiction ne semble pas être un genre que King maîtrise magistralement. Le seul fragment notable, très remarquable, au point de constituer presque une histoire à part entière digne de figurer dans l'une de ses anthologies, est le fragment dédié à Hilly Brown. La manière dont il développe en quelques pages seulement les caractéristiques d’un enfant si particulier est magistrale. Firestarter ne vaut même pas la peine d'être mentionné, et dans Needful Things, à part des fragments aussi bien écrits que le suicide d'un garçon de 10 ans pour s'être cru responsable de la mort d'une femme, on se demande pourquoi le Diable a besoin d'une cassette vidéo de VHS pour montrer l'accident de la femme du policier. The Dark Half est un bon roman, jusqu'à un certain point. L'idée et l'intrigue sont très intéressantes, on s'éloigne presque de The Dead Zone, la fin est très réussie, mais ici le développement souffre d'arbitraire, de langage non littéraire dans certains fragments, et surtout il va trop loin dans les descriptions du cadavre. de Stark. Se vautrer dans le dégoûtant est un élément de morbidité qui va à l’encontre de tout roman, me semble-t-il. The Stand est un autre roman avec une excellente idée, un bon développement de certains fragments, un bon personnage mystérieux, Randall Flagg, mais il est gâché par de multiples scènes inutiles et des fragments excessivement eschatologiques et même ridicules pour l'intrigue. Carrie aurait dû être une histoire, supprimant les fragments de l'interview. Au fur et à mesure que je lisais, King lui-même a ajouté des parties pour publication sous forme de roman. C'est mal écrit (ici je suis d'accord avec Norman Mailer). Le film de De Palma est bien meilleur que le roman, en tant que produit final, je veux dire.

Il me faut maintenant mentionner les livres dans lesquels King se distingue comme l'un des meilleurs écrivains contemporains, que j'ai lus il y a quelque temps et qui m'ont amené à l'admirer. La Zone Morte est l'un de ses romans les plus discrets, élégamment écrit et dérangeant par ce qu'il suggère. King travaille très bien sur les aspects psychologiques des psychopathes, et dans

certaines intrigues, il inclut des histoires secondaires qui semblent sans rapport avec la centrale, mais qui la renforcent. L'histoire du psychopathe est liée à Cujo, où se réincarne ce sentiment de mal. Cujo est un autre excellent roman, où la ressource consistant à étendre une scène sur des centaines de pages est parfaitement exploitée. La seule scène où l'invraisemblable coLe risque de ruiner le roman, en raison de la tendance à l'excès de détails pouvant conduire à l'absurdité, réside dans la confrontation entre le chien et la femme. En tout cas, il ne tombe pas dans les coups trop bas et s'en sort haut la main. Les histoires de The Night's Threshold sont magnifiques, dignes héritières de la tradition de Bradbury avec une touche absolument personnelle et un style bien défini, mesuré et concentré. Quelle différence entre Children of the Corn et It, quelle différence entre I Am the Door et The Tommyknockers, la brièveté est parfois plus puissante que le poids mort de milliers de pages. Ce n'est pas qu'un long roman ou une situation prolongée soit implicitement mauvais. Dans Cujo, nous avons déjà vérifié le contraire ; dans Le Jeu de Gérald, le bon effet de ce procédé se répète, auquel s'ajoute une autre ressource qui n'a pas réussi dans d'autres romans. Ici, il y a une torsion, déplaçant le récit pour expliquer le parcours de l'homme qui est censé menacer le protagoniste. Il commence à expliquer, mais comme dans les meilleurs moments de It et tout au long de The Dead Zone, la ressource de la chronique semi-journalistique est une ressource très valable qui clarifie et en même temps cache, donne des indices au lecteur mais laisse le nécessaire secteurs dans l'ombre. Oui, dit-il, il y a un psychopathe, il y a une explication psychologique, mais plus profondément il y a autre chose, quelque chose d'inexplicable, quelque chose qui ne se montre pas. Dans Les Langoloides (de Four After Midnight, magnifiques romans) la situation du groupe exposé à une situation dangereuse se répète, mais contrairement à d'autres romans, le mystère est très bien géré et l'explication est étonnante et très originale. C'est le thème bien connu du temps, mais la conception de l'idée semble nouvelle et, bien sûr, la longueur et le langage appropriés collaborent parfaitement. The Shining et Jerusalem's Lot sont deux premiers romans très bien écrits, avec l'empreinte de The Dead Zone. Dans le second, certains doutes subsistent quant à la vraisemblance de certains passages, comme lorsqu'un garçon et une femme tuent un vampire. Parfois, cela n'est pas crédible, comme cela arrive dans des situations plus absurdes mais plus réussies dans d'autres romans. Dans The Shining, vous pouvez voir l'élément rêve très bien développé et exposé, encore mieux que dans Insomnia. Dans Le sort de Jérusalem, la chronique d'une ville est très bien exprimée et n'est pas gâchée par des ressources artificielles et excessives comme dans Les romans des Quatre Saisons, un équilibre clair entre les forces humaines et surnaturelles, où celles-ci ne sont qu'un prétexte. pour le développement d'intrigues qui pénètrent dans les profondeurs de la nature humaine. The Body, The Shawshank Redemption, Gifted Student et The Breathing Method sont de magnifiques exemples de la maîtrise de King. Les histoires dans Nightmares and Hallucinations sont très variées, il y en a d'excellentes comme la Cadillac de Dolan, et une autre qui rappelle The

Stand, et comme le roman, ce n'est pas réussi, à mon avis. Mais il existe d’autres histoires magnifiques, comme The Moving Finger, The Rainy Season, etc. On voit ici aussi la variété des registres dont il est capable, lorsqu'il entre dans l'univers lyrique et pastoral du Petit Poney, ou le style Conan Doyle dans Le Cas du Docteur. La nouvelle est peut-être le support optimal pour le meilleur de King, mais il est dommage qu'il ait également décliné dans ce sens. Cette troisième anthologie de récits fait suite à Skeleton Crew, publiée en parties, et qui suit sans doute en qualité Le Seuil de la nuit. L'Expédition et Le Brouillard, nouvelles et nouvelles, comptent parmi les meilleurs que l'on puisse trouver dans la littérature fantastique. Pour la fin, je laisse Pet Sematary, à mon avis le meilleur long roman que j'ai lu de King. Il y a ici une tension permanente qui ne vient pas des événements eux-mêmes, mais d’une angoisse et d’une attente constantes. Il y a quelque chose qui va arriver, il y a quelque chose qui serre la poitrine du lecteur, car il sent, grâce à l'habileté narrative, au langage optimal, aux indices à peine évoqués, au mythe qui vient de se révéler, que quelque chose de terrible est sur le point d'arriver. . La fin, bien que dangereusement proche de l'excès, est ce cas utile et nécessaire, qui réussit pleinement dans ce qu'elle veut exprimer : le frisson du protagoniste lorsqu'il sent cette main aimée et pourtant inconnue sur son épaule, est le frisson que l'homme doit ressentir le lecteur en le lisant. Il y a beaucoup à lire chez King, bien plus que ce qui a déjà été lu.

Coeurs en Atlantide (1999)

Ce livre de King est composé de deux romans (Thugs in Yellow Jackets et Hearts in Atlantis), de deux histoires relativement longues (Blind Willie et What Are We Doing in Vietnam ?) et d'un épilogue final. Les meilleurs, à mon avis, ce sont les deux histoires. Si nous parlons des deux romans, nous verrons que, bien qu'ils soient bien mieux écrits que les autres textes précédents de King, c'est-à-dire qu'ils ont un plus grand contrôle sur l'utilisation du langage familier, les excès auxquels nous sommes habitués et les fins ratées, ils n'ont pas la suffisance Cela vous oblige à les valoriser au-dessus de l'efficacité moyenne de nombreux autres textes de lui sans grande transcendance ni valeur littéraire. Le premier roman nous raconte le monde de l'enfance du protagoniste, aussi efficacement que King sait le faire. Le caractère de la mère est très bien développé dans ses caractéristiques selon le point de vue du fils. L'idée du fantastique, la réalité de la Tour Sombre et du Roi Pourpre de l'Insomnie, croisant le chemin du monde "réel", est toujours intéressante, mais c'est dommage que le langage

de King soit à la hauteur, Il n'excite pas, cela ne dérange pas avec cet usage médium du langage que ni la poésie ni la musique ne sont autorisées.

Mais si l'on se tourne vers les histoires, on découvre autre chose. Cela ne fait que confirmer que les textes courts conviennent bien à King. Dans Blind Willie, nous trouvons un personnage dont le voyage est décrit au présent. Ainsi, le lecteur découvre peu à peu que cette personne est à son tour trois personnes, puis, lorsque les souvenirs s'ajoutent, on voit qu'il s'agit d'une ou d'autres personnes. La différence est que les trois visages présents sont délibérés et réalisés à travers des déguisements. Cette schizophrénie est donnée dans un langage clairsemé, mesuré, contenu, mais qui conserve néanmoins une tension qui ressemble à de l'angoisse et du désespoir. On peut ressentir la colère de Willie, même si on n'est pas d'accord avec ses actions ; Il n'est pas violent physiquement, mais psychologiquement violent. On sait qu'à tout moment il va exploser, mais pour l'instant son esprit a survécu aux traumatismes intenses du passé (la guerre du Vietnam), formant des casiers, l'un contenant l'autre comme une boîte de Pandore. La fin est troublante et s'impose comme l'une des meilleures fins de tous les textes de King : Willie sent, imagine avec une certitude incontestable, qu'il n'est pas le seul à effectuer ces manœuvres mentales, et il sait qu'il doit désormais faire attention. des autres.

Dans l'autre histoire évoquée, on retrouve un Roi évocateur du passé. Un homme se rend aux funérailles d'un camarade qu'il a rencontré au Vietnam, et cela lui sert de souvenir pour évoquer les épisodes traumatisants de la guerre et toute la vie de frustration qui a suivi. Il y a un aller-retour continu entre le passé et le présent, géré avec habileté et élégance. Même l'utilisation de l'élément fantastique n'est qu'un moyen poétique et allégorique que King a réussi à utiliser avec délicatesse et humour amer : le protagoniste meurt d'une crise cardiaque dans un embouteillage, mais il ne sait pas qu'il est en train de mourir. Il croit voir une pluie d'objets inanimés, des choses que l'on découvre aussi sauvées du passé récent que des pièces de musée. C'est une image extrêmement belle, peut-être l'une des plus émouvantes de King. Le fantôme qui hante le protagoniste, une vieille Mama-san, est aussi un fantôme inquiétant mais pas terrifiant. Ce sont des peurs qui naissent du personnage lui-même, et non de monstres d'origine capricieuse pour lesquels l'auteur doit donner des explications. Moins il y a d'explications, plus elles sont évocatrices de la condition humaine.

La lecture de ces deux histoires ne nous fait rien perdre du reste que nous avons écarté. Il y a des mentions de personnages et d'événements d'autres histoires qui ne sont que des éléments secondaires et décoratifs qui ne troublent en rien ni ne donnent le sentiment qu'il manque quelque chose. Tous deux s'expliquent, tous deux se complètent mieux que les romans qui les accompagnent.

Alberto Ramponelli

Ça vient avec la nuit (2005) Notes pour une biographie (2009)

Troisième roman de l'auteur, fruit d'une maturité à la fois personnelle et littéraire, c'est peut-être le meilleur roman de Ramponelli. Fragment indépendant d'un monde littéraire qui a ses interconnexions avec les deux autres romans, Le Dernier Feu notamment, et avec Il vient avec la nuit, mais ici plus dans le climat et le thème que dans l'intrigue. Dans le premier roman on retrouve une atmosphère sombre, avec une étrangeté qui rappelle en partie un film en noir et blanc des années soixante et sur un ton bradburien, et aussi un certain hermétisme donné par la froideur et la concision du langage, toujours précis, mesuré. , étudié, d'une élégance pointue et amère à la fois.

Le deuxième roman maintient le langage, mais on retrouve une certaine luminosité qui atténue la tristesse et l'étrangeté du roman. Cette lumière passe à travers certains éléments plus familiers au lecteur, plus palpables du fait de son quotidien : le quartier, les femmes, les incidents policiers. Dans les deux cas, l’ambiguïté est une caractéristique essentielle qui détermine leur identité. Une caractéristique qui représente aussi un risque, un choix esthétique et formel qui comporte ses avantages et ses inconvénients. De nombreux lecteurs préféreraient un choix d’intrigue plus efficace, plus clair et plus abrupt. Cependant, contenu et contenant vont de pair, ils s'intègrent parfaitement dans les textes de Ramponelli. Le ton est unique, propre à l'auteur, donc le traitement de l'intrigue, similaire dans sa également posée à l'auteur, fidèle à lui-même et sans aucune intention de concession, s'inscrit dans ce ton. La forme et le contenu se nourrissent pour produire un résultat, un fruit qui n'a peut-être pas de couleurs vives car les substances qui le composent proviennent d'aspects longtemps cachés dans l'âme des hommes, et que Ramponelli s'est chargé de sauver, de mettre en lumière. le temps nécessaire pour ouvrir le livre et le lire.

Le langage est extrêmement soigné et précis, le ton choisi est également très contrôlé, il n'a tendance à déborder que dans les zones appropriées, là où la tension l'exige, et même alors, il le fait très brièvement. La tension est renforcée par la possibilité de révéler peu de choses sur les personnages, leurs personnalités sont toujours maintenues dans une zone ambiguë, car le mystère est leur principale qualité. Ce qui n'est pas dit émerge des actions, et même si les dialogues sont clairs et transparents, ils se déroulent précisément dans le domaine superficiel ou quotidien. Cela aide le lecteur à comprendre que les sorcières, bonnes ou mauvaises, peuvent vivre dans la maison de n'importe quel voisin.

L'intrigue ne laisse pas non plus de points en suspens, elle explique et raisonne à travers des dialogues et des réflexions pour que le personnage

dévoile le mystère qui l'entoure. Le lecteur suit ces raisonnements comme dans un roman policier, genre dont il se rapproche, au moins partiellement, par le style. Comme dans le précédent roman de l'auteur (Le Dernier Feu), l'étrange naît du quotidien et même de ce qui paraît banal. Le point de vue alterne selon les personnages, même si l'omnisciente limité du protagoniste prédomine. Il n'y a pas d'événements excessifs au niveau réel, tout ce qui est fantastique se produit au niveau du rêve, donc le mystère, en restant ambigu et imprécis, ne perd pas sa capacité à déranger, car il n'est jamais complètement révélé, mais plutôt les possibilités possibles sont suggérées. à. et des réponses variées. Ce que les protagonistes savent lorsqu'ils s'affrontent, ils le savent en parcourant cet autre espace auquel le lecteur accède parfois. Le lecteur ne doute pas des réponses, mais il n'est pas expliqué si elles démontrent des actes grandiloquents ou magiques. Le résultat de cette technique est curieux : un mélange d'un roman avec certains traits localistes, d'une intrigue fantastique et policière, parfois journalistique dans son austérité. Mais surtout, toujours fidèle à un style et à un langage sobre et engagé dans les ressources expressives.

La langue a des particularités très définies et très propres. Des influences d'autres auteurs peuvent être trouvées, il est vrai, mais elles ne sont pas tout à fait claires, car il s'agit d'un nouveau produit littéraire, où, plus que des influences, on peut désormais parler de parentés et d'objectifs ou de climats communs. La littérature d'Hemingway se flaire dans la précision, le regard tragique de Faulkner dans le déterminisme implicite des destins des personnages, le fantastique ancré dans l'ambiguïté de la littérature de Kafka ou de Bruno Schulz. Mais ces associations sont avant tout les intuitions d’un lecteur attentif, d’un lecteur qui sait que chaque auteur est le produit de nombreux autres, et en retour une contribution unique au monde de la littérature de fiction et à son histoire.

Ainsi que nous l'avons dit, le langage de l'auteur tend donc vers l'austérité, une économie dans la description, une précision dans les actions, une évasion du sentimentalisme facile. L'émotionnel passe par l'intellectuel, par les associations implicites que l'intrigue crée dans l'esprit du lecteur. Bien qu’il ne s’agisse pas de complots policiers, plus qu’un conflit personnel, il existe une complexité psychosociale, c’est-à-dire une alimentation mutuelle entre le personnel et le social. Les deux plans, qui ont également dans ces romans leur parallèle symbolique dans l'axe réalité-imagination, ne pourraient exister l'un sans l'autre, s'accordant mutuellement la même importance. Et bien qu'il semble y avoir une guerre entre les deux, qui est à son tour la substance des intrigues et leur saveur particulière, il n'y a jamais de vainqueur, et la résolution est toujours d'une neutralité qui peut décevoir ceux qui recherchent un feu d'artifice littéraire, mais qui est conformément à la vision amère que nous propose l'auteur, vision d'un homme ou d'une femme immergé dans le point intermédiaire, fluctuant entre les deux mondes.

Notes pour une biographie se distingue d'abord par sa structure. Il est composé de dix chapitres dont le premier et le dernier font office d'introduction et d'épilogue, tandis que le reste constitue une série d'histoires liées à l'intrigue exposée dans l'introduction. Il ne serait pas tout à fait exact de les appeler des histoires, pour le simple fait qu'il n'y a pas de résolution ou de fin fermée, car l'intrigue de chacune d'elles oscille entre la particularité de chaque histoire et l'axe principal du roman. En réalité, ce sont des constructions parallèles, des histoires simultanées, des divergences par rapport à la grande intrigue du monde créée par l'auteur, à travers lesquelles nous trouvons une nouvelle façon de regarder Edward Echenique, le protagoniste. C'est ça ca s'il n'y a pas de protagoniste exclusif, car Echenique n'est que l'axe dans lequel les autres convergent ou tournent comme dans des orbites qui tendent dangereusement à s'effondrer. Les histoires parallèles peuvent cependant être lues comme des histoires indépendantes qui ont leur valeur en elles-mêmes, mais qui nécessitent de nouveaux éléments et des explications supplémentaires pour être pleinement comprises. La valeur de ces textes réside précisément dans cette incertitude dont nous avons parlé précédemment, et qui dans ce cas s'étend de l'intrigue à la forme choisie pour la capturer. C’est pour cette raison que l’auteur s’intéresse au langage et pas seulement à l’histoire. Il ne s’agit pas seulement de compter, semble-t-il nous dire, mais de trouver les moyens appropriés pour y parvenir.

Dans les Notes pour une biographie, nous trouvons d'autres particularités concernant le langage. C'est un peu plus débordant que dans les romans précédents, on retrouve des phrases plus longues qui gagnent une émotivité, intellectuelle de par la voie recherchée, mais en même temps née d'un canal ouvert à travers la musicalité grammaticale de l'âme et de la pensée de l'auteur. . L'intrigue de chaque histoire comporte à son tour plusieurs niveaux : le superficiel, faisant référence à l'intrigue particulière de chacune, un autre plus profond, associé aux relations plus ou moins directes avec Echenique, et un autre encore plus profond, où les significations particulières de Ces personnages secondaires acquièrent une intensité psychologique : la culpabilité du soldat Pérez, la colère de l'insulaire Santos, le ressentiment (l'inceste peut-être ?) dans le cas de Mirna, la peur de la mort dans le cas de Suly. Mais bien d’autres peuvent s’ajouter à ces représentations, autant qu’il y a de lecteurs.

L’autre élément essentiel à mentionner est le fantastique. Le fantastique chez Ramponelli est un point intermédiaire entre réalité et fiction, une confluence entre les deux, créant un produit différent. Mais ce nouveau « lieu » n’est pas un lieu où les personnages peuvent se déplacer, mais plutôt une ressource littéraire qui permet de comprendre la difficulté qu’ont les personnages à vivre entre les deux plans. Ni la magie du Dernier Feu, ni la sorcellerie de It Comes with the Night, ni les connotations mystiques de Notes for a Biography, qui incluent également des références aux théories télépathiques, aux extraterrestres et aux relations avec le nazisme, ne sont pas des éléments placés au hasard ou destinés à corriger des défauts. dans

l'argumentation, ni d'explications forcées ou artificielles. Ils font partie des intrigues, étant et n'étant pas en même temps la chose la plus importante dans le résultat. Sans eux, les romans ne seraient pas les mêmes, valables pour leur intrigue formelle, quotidienne ou psychologique, mais moins complexes. La richesse de ces romans réside dans cette présence éventuelle, presque spontanée et en même temps naturelle, du surnaturel comme une autre partie de la vie quotidienne. Et le mérite de cette vraisemblance réside, encore une fois, dans le langage. Le ton rappelle sans doute plus la chronique que le souvenir, l'intention quasi journalistique mais laissant de côté le purement anecdotique pour plonger dans des endroits plus sombres et acceptant surtout l'incertitude comme un élément plus réel que ce qui est prouvé. Utiliser la voix à la première personne, qui semble contre-productif pour cet objectif, accentue l'importance des faits, laissant les idées au second plan, et laissant aux impressions elles-mêmes leur caractère implicite de subjectivité. Le résultat est un sous-produit de la chronique ou de la biographie apocryphe, qui fait de ce roman de Ramponelli celui qui se rapproche le plus de Borges.

Enfin, je dois souligner les points forts de ces histoires. Strange People est sans doute l'une des histoires les plus intenses de l'auteur, où la précision du langage met en valeur la présence invisible et certaine de ce qui n'est pas dit. Cartes postales du Sud est, à mon avis, l'une des histoires les plus réussies, voire la plus aboutie, de toute l'œuvre de Ramponelli. La relation entre le soldat et le personnage vague qu'est Echenique, imposteur et mystique, conteur et criminel à la fois, est une relation qui s'étend tant au niveau social et politique qu'à celui de la culpabilité et du remords. Echenique craint l'oiseau noir de la mort, qu'il entend mais ne voit pas, une menace qui a son contrepoint dans les remords du soldat Pérez pour sa participation au massacre d'une famille pendant la guerre des Malouines. Le langage acquiert ici une émotivité que Ramponelli abandonne très rarement et c'est pourquoi il est plus efficace et se déplace d'une manière différente et exquise. Enfin, autre moment fort, il pleut toujours à Paris. Ici aussi, les significations psychologiques s'échangent avec les significations sentimentales, l'amour de Suly pour son père. Le rêve participe comme élément secondaire, mais apporte surtout des connotations paranormales du fait de sa relation avec Echenique. Et c’est surtout le langage et la structure qui font que cette histoire se démarque. Comme presque tous, il y a un aller-retour entre le passé et le présent, même le futur me surprend. anera fortuita en raison de sa relation avec des textes antérieurs ou ultérieurs.

La structure de l'œuvre d'Alberto Ramponelli est donc soigneusement élaborée, laissant de côté le linéaire ou le simpliste, optant pour une esthétique formelle et substantielle qui remet en question les canons communs de la littérature.

Daniel Durand

Le Krech (1998) Le ciel de Boedo (2005) La route des investissements (2007)

La poésie de Durand échappe à toute classification. Il présente des traits, en termes de thème, de poésie urbaine, avec parfois un léger ton côtier, où le familier prévaut toujours mais filtré par le regard mélancolique du poète. C'est peut-être là la principale sensation qu'il provoque, une certaine mélancolie non pas pour quelque chose de perdu ou de recherché, mais pour le présent. Dans pratiquement tous les poèmes des deux derniers livres mentionnés, il existe un sentiment de tristesse indéfinie qui n'est pas dénoté par les paroles du poète, mais par l'atmosphère qu'elles créent. Et c'est cela, me semble-t-il, la vraie poésie, non pas avec des mots retentissants, mais avec des mots qui donnent leur sens à un tout, et pas même un vers qui se démarque par lui-même autrement que par l'émotion qu'il suscite. Ici, l’émotion est avant tout un état permanent d’incertitude agitée. Nous ne savons que ce que nous voyons dans le ciel de notre quartier, dans ses rues, les pavés et les trottoirs, les filles d'en face, les vélos et les commerces. Tout cela devient - par des mentions sporadiques et subtiles, jamais des énumérations inutiles - la matière d'une autre substance moins concrète : l'état actuel de ne pas savoir plus que ce que nous ressentons. Les déceptions amoureuses, amicales, professionnelles, les lentes après-midis de quartier sont des éléments de la Route de l'Investissement. Dans El cielo de Boedo, à la manière des « Quatre Saisons », il y a une description consciencieuse des changements provoqués par le temps dans les rues du quartier, si détaillée qu'elle semble presque sans but. Mais les choses décrites racontent quelque chose qui n'entre pas par les sens habituels, elles se pressent et s'accumulent en nous, un dépôt qui non seulement emmagasine mais digère ce qu'il reçoit. Le Krech est quelque chose de différent dans le thème, pas dans les ressources poétiques, toujours exactes et originales. Il y a ici un monde imaginaire et une intrigue seulement suggérée par un mélange d'images difficilement

classables. Le délire apparent dans ce cas est productif car il règne une atmosphère presque futuriste bien construite par les suggestions austères.

C'est l'essentiel, il me semble. Durand n'a pas besoin de grands mots pour forcer le lecteur à imaginer, il suggère seulement, il ne fait que mentionner et le reste est fait par l'imagination du lecteur.

Nadine Gordimer

L'histoire de mon fils (1991) Le caprice de la nature (1987)

Ces deux romans de Nadine Gordimer ont pour thème prédominant et inévitable fond la société sud-africaine et l'apartheid. Sa littérature entre dans la sphère politique, sa littérature est politique, car elle applique à sa façon de vivre, -et donc à son travail-, le critère selon lequel tout ce que nous faisons est politique : la manière dont nous agissons influence inévitablement chez les autres. Qu'il s'agisse d'un sentiment ou d'un acte, il a finalement sa réaction chez l'autre, comme une vague expansive parfois aussi inattendue et subtile que le silence. Et le silence fait partie des personnages de ses romans, seulement une partie, car lorsque le silence de la complicité est enfin vaincu, les protagonistes agissent, s'engagent et souffrent donc pour leurs convictions. Elle a montré que la littérature politique peut être écrite sans que les idées ne submergent le lecteur ni ne saturent l'intrigue. Parce que les histoires sont les personnages, et bien qu'ils parlent et proclament des idées, partagées ou non par le lecteur, celui-ci entend et voit les acteurs et non l'auteur. Gordimer a l'habileté et le talent de raconter avec une apparente simplicité des histoires terribles qui, comme une bombe, explosent pour nous surprendre au moment le plus inattendu. Mais pas avec des effets macabres, mais avec une élégante subtilité de langage et de style. Nous ne trouvons de lieux communs dans aucune de ses phrases. Ses ressources narratives sont variées : le point de vue qui tourne d'un personnage à l'autre, les changements dans le temps,

l'utilisation du présent presque comme un passé immédiat, l'avancée des événements presque dans un élan journalistique mais sans jamais s'arrêter là, le récit par suggestion, ce qu'un personnage peut penser ou faire par rapport à un autre. Dans My Son's Story, le narrateur est le fils qui raconte l'histoire de son père, avec toutes les connotations psychologiques et émotionnelles que cela implique. Dans Capricho de la Naturaleza, le point de vue posé sur le personnage principal, simple et clair, s'étend jusqu'à devenir une œuvre épique, où le personnage est entouré de voix et de situations au-delà de son influence, comme une caméra qui se concentre d'abord sur un seul. puis effectue un zoom arrière pour couvrir plusieurs centaines, mais le personnage est toujours distinguable. par contre. Il faut avoir du talent et des compétences narratives pour y parvenir : le mélange de psychologie, de comportement humain, d'émotions mitigées, de haine raciale, de description socio-économique et de haute qualité narrative. J'aurais aimé que raconter des histoires comme la sienne soit aussi simple qu'elle le laisse entendre, mais la fluidité apparente glisse sur de nombreuses années qui ont lubrifié les mécanismes artistiques de l'auteur.

Il y a quelque chose là-bas (1984)

Si le récit romanesque de Gordimer est une réussite continue entre contexte et contenu, c'est-à-dire un langage stylistiquement mûr et un thème sérieux également abordé avec maturité, ses nouvelles représentent un exemple, peut-être plus complet que ses romans, de son habileté et de son talent pour le narration. Chaque histoire est une partie du monde qu'elle décrit, mais en même temps c'est un monde complet avec sa propre logique. À l'austérité des adjectifs auxquels nous sommes habitués et à la vision austère de la société qui est presque son axe thématique, s'ajoute la vision impitoyable des protagonistes de ces récits. Ils n'ont pas besoin d'adjectifs pour que nous sachions à quoi ils ressemblent, parfois ils ne savent même pas ce qu'ils sont réellement, inquiets de survivre dans une communauté, comme dans toutes les communautés en fait, où l'important n'est pas ce qu'on ressent ou ce qu'on ressent. pensez, mais ce que vous pensez est dit ou fait. Ces personnages ont donc un intérieur qu'ils ignorent et qui les pousse même à commettre des actes dont ils ne mesurent pas pleinement le sens réel. Leur quasi-innocence les rend plus cruels que leur probable méchanceté. Prenez, par exemple, la femme de La Ville des morts, une ville des vivants, qui dénonce un militant fugitif de l'apartheid, dont elle dit adhérer à la cause, mais qui a rompu la tranquillité sereine qu'elle souhaitait pour sa famille. Ou le père de Kafka, dont la lettre est si logiquement vraie qu'elle ressemble plus au tranchant d'un couteau qu'à une lettre. D'autres

récits (Crimes of Conscience) nous racontent comment le militantisme politique devient partie intégrante d’une personnalité, et non seulement son visage. Car défendre une noble cause peut nous amener à tuer, à haïr, et aussi à s'inscrire dans l'amour du couple, y compris le pardon. Il y a aussi matière à réflexion sur l'évolution inattendue des sentiments humains chez les êtres ordinaires, sans engagement politique : un couple qui a économisé pour acheter une villa en Italie pour sa retraite, voit ses projets modifiés lorsqu'il tombe amoureux d'une autre femme ; une femme noire qui sert dans la maison d'une famille blanche, accueille chez elle la femme et les enfants de son amant qui vient de mourir ; ou la relation apparemment sans conflit entre une mère et sa fille, résultat d'une éducation libre et ouverte, peut entraîner les conséquences extrêmes qu'elles ont toujours voulu éviter. Dans l'histoire finale, presque un court roman, There's Something Out There, une série de crimes et de destructions dans la ville sert de toile de fond à une histoire qui raconte comment quatre militants politiques se réfugient dans un quartier blanc pour préparer une attaque contre une centrale électrique. . Dans cette histoire, il y a différents niveaux : le couple blanc qui sert de paravent, les deux garçons noirs qui se cachent avec eux, le couple marié de l'agent immobilier qui loue la maison et représente le statu quo de la société africaine, et en alternant ceux-ci des histoires, des actes de violence perpétrés par un singe ou un babouin que personne n'a vu clairement. L’allégorie est évidente mais non moins inquiétante. Rien n’est jamais explicité, cela est seulement tenu pour acquis comme quelque chose d’implicite entre l’auteur et le lecteur. C'est pourquoi c'est un plaisir de lire Gordimer, elle traite toujours le lecteur comme quelqu'un exactement du même niveau et de la même intelligence.

Walter Ianelli

Méthane (2008)

Le deuxième livre d'histoires de l'auteur conserve la qualité démontrée par le premier (Quelqu'un attend). Sa manière de raconter s'est imposée dans un style très particulier, difficile à définir ou à comparer avec d'autres auteurs. C'est un style qui frise le familier, le langage agréable et direct nous raconte des situations quotidiennes en général, en apparence creuses en raison de leur répétition quotidienne. Et pourtant, quelque chose s'accumule chez le lecteur attentif, non pas des informations, des données ou des indices comme dans un roman policier, mais le sentiment que quelque chose va s'y passer. Je pense que c'est ce langage direct mais non frivole qui y parvient : une légère patine de mélancolie, de peur et de tristesse tachant les murs des chemins sur lesquels ces histoires nous mènent.

Dans Ceux qui reviennent chez Javier, La vie de Teresita, Un certain Roberto Drode, Le battement d'un papillon à Pékin et Rien n'est couvert à nouveau, Iannelli est passé maître dans l'art de décrire l'homme ordinaire de la ville, ses frustrations sexuelles, émotionnelles et métaphysiques. . Dans ces histoires, il n'y a pas d'humour (le quotidien et le commun l'impliquent déjà lorsque le lecteur les lit et se souvient de sa propre vie), car ici nous parlons de frustrations, de temps et de choses perdues, mais les personnes, les faits et les talents sont désormais irrécupérables. Ce que laissent ces histoires, c'est un sentiment d'identification. Ils ne frappent pas, ils font un peu mal, mais cette blessure s'infecte et nous voyons en nous ce que nous n'avions pas vu auparavant.

Il existe d'autres histoires plus teintées d'ironie et d'humour, par exemple Notes sur l'œuvre de Carlos Nonato Zuñiga, Carpintero, El Rincon de las Ánimas, et dans celles-ci ce n'est qu'un instrument pour raconter, avec une autre ressource, des situations qui ne sont qu'un un peu plus invraisemblable. D'eux je récupère surtout Carpintero, un traité impeccable sur les liens entre l'impuissance masculine et la religion du monde occidental. Une curiosité narrative sur la façon dont du personnel on peut voler vers l'universel, puis redescendre vers le personnel, déjà racheté, consolé mais non moins frustré.

Les histoires de Metano et Nada entrent dans le royaume du fantastique. Les deux, et surtout Metano, sont des histoires parfaites qui n'ont pas à envier les histoires de Ballard. Et La Chasse à la Becacina contient une poésie qui rappelle les histoires de Tchekhov. Un certain Roberto Drode me semble être une excellente histoire, tant par la qualité de sa narration que par les idées avec lesquelles il travaille. Le traitement à la première personne réussit dans les deux ou trois couleurs qui caractérisent le personnage du narrateur : un mélange de coutumes urbaines, d'humour et de résignation de l'échec. Le personnage passe par différentes étapes où l'obsession de Drode est le guide de conduite. La question de la propriété des idées est traitée avec l'inquiétude non d'un possesseur agressé, mais d'un penseur. Ce n'est pas la possession d'idées qui préoccupe le narrateur. L'histoire suggère autre chose : peut-être le thème de l'alter ego, peut-être

le thème de l'autre et du double, justement un autre élément littéraire si courant qu'il n'appartient plus à personne. La littérature comme thème dans la littérature, sur fond de comédie noire. Est-ce que mes idées sont celles qui gagnent les concours, et moi, une personne en particulier, celle qui perd ? Suis-je celui qui n'a pas assez de capacité pour écrire ? Nous doutons toujours du résultat de nos textes. Peut-être qu'en pensant fermement que les concours n'ont plus tellement d'importance, que ce que nous sommes est dans ce que nous écrivons, nous pourrons nous débarrasser du fantomatique Roberto Drode qui est toujours au-dessus de nous, nous stimule et nous vole en même temps, et nous reviendrons à l'écriture en tant que protagoniste de l'histoire de Walter Iannelli.

Zumatra et la mécanique de votre soutien-gorge (2005)

La première chose qui ressort à la lecture de la poésie de Walter Iannelli est que son langage est direct. Il n'y a aucun artifice entre le texte et le lecteur. Mais cette apparente simplicité est le résultat d'un choix de langage qui se veut exact. La précision est le nom pour définir ces poèmes, me semble-t-il. Pour dire, par exemple, que l'univers se trouve dans un morceau de tissu, l'auteur n'a pas besoin de beaucoup de mots ni d'une construction syntaxique complexe. C'est peut-être quelque chose que n'importe qui aurait pu dire, mais pas de la manière dont cela est dit ici. Car dans ce cas, la simplicité magnifie le contenu du poème, comme une pierre qui produit des vagues lorsqu'elle est jetée dans les eaux calmes que nous avons tous sous les couches de conscience. La poésie de Iannelli explore l'obscurité d'une pièce pleine d'objets dangereux dont on ne se souvenait pas qu'ils étaient là avec une machette. C'est pour cette raison que chaque fin du poème laisse un sentiment de désolation, comme lorsqu'il compare le dos d'une femme à un mur. Dans les poèmes du cycle de Zumatra, le caractère exotique du nom donne plus de vraisemblance aux problématiques qu'il aborde, qui ne sont autres que l'espoir inutile mais toujours recherché (comme Ceux qui attendent à Zumatra), la violence ancestrale (Los consorcios de Zumatra) ou l'incapacité de trouver dans les rues plus que des décombres et de la saleté qui composent l'esprit des hommes (Les Lavandiers de Zumatra, l'un des meilleurs du livre). Dans ces poèmes, l'étrange nous permet de voir ce que nous sommes comme si c'était quelqu'un d'autre qui portait de tels stigmates. Puis vient le retour, la réflexion qui dit que Zumatra n'est rien d'autre qu'un autre nom pour un lieu que nous portons tous en nous. Mais le langage gagne en complexité vers la seconde moitié du livre. Dans le poème Le Rêve, qui est à mon avis le point culminant de l'ensemble, le langage précis et en même temps élaboré et exquis se conjugue avec le contenu philosophique et existentiel. Ici, le nom qui n'est pas prononcé est mis en valeur par les images qui

tentent de le décrire et qui le soulèvent vers la fin. À cet abîme d'où l'auteur est prêt à crier le nom d'une race, d'un dieu peut-être, ce nom impossible que nous aimerions tous entendre à l'occasion où nous nous demandons quel est le sens de notre vie. À une époque où la poésie est déclarative et énumérative, pleine de références sociales ou d'émotivité facile, comme des natures mortes qui ne bougent pas faute de lumière adéquate (talent de lecture), les poèmes de Iannelli sont construits sans lieux communs, con un langage poétique différent car il fusionne la profondeur philosophique avec des images qui semblent fraîches mais matures. Il parle de faits et de choses importants, profondément humains. De ces limites entre lesquelles l'homme marche, avec de fragiles rampes, vers et depuis deux abîmes imaginaires. Ces poèmes sont cruels car ce qui est pressenti est toujours sombre, ils sont aussi tristes, même s'ils le cachent parfois par l'humour. Mais ils sont surtout implacables. Cependant, le langage, avec un soin lent et une sagesse efficace, est chargé de sauver la beauté qui existe même dans le terrible.

Orlando Romano

Capsules minimales (2008)

À quelles exigences une nouvelle doit-elle répondre ? Comme tout autre genre littéraire, l’éventail de ses possibilités est large. Peut-être que seule sa brièveté est le signe unique et inébranlable qui le définit. Mais alors qu'est-ce qui le différencie des autres textes courts : journalistiques, anecdotiques, humoristiques ? Je pense qu’il s’agit de l’élément littéraire, donc poétique par définition. Ce qui dégrade la poésie, c'est la pauvre poétique des poètes médiocres. Ce qui dégrade l’histoire et le roman, ce sont les mauvais narrateurs. Ce qui dégrade la nouvelle, ce sont ceux qui confondent brièveté et frivolité. Si la poésie est une exploration de l'âme humaine, comme je le pense, la nouvelle a la tâche très difficile de l'explorer et de l'expliquer non pas avec des métaphores ou des images comme tentent de le faire les poèmes, mais avec les mots fluides et apparemment décontractés et quotidiens de la prose. . L'humour ne doit jamais être exempté, c'est un élément qui lubrifie le cheminement des chemins tortueux que nous entendons parcourir. Mais il ne faut pas confondre légèreté et niaiserie avec ironie et acidité lucide et critique.

Les nouvelles de Romano m'ont rappelé que ce genre possède les plus grandes possibilités d'expression et n'a rien à envier à la poésie dans son exploration intime et profonde.

Une nouvelle doit-elle être ambiguë ou précise ? Doit-il avoir une fin ouverte ou fermée ? Il est vrai que le lecteur doit apporter son imagination, mais le devoir de l'auteur est de donner les indices nécessaires et convaincants. La nouvelle doit être précise et ne pas donner lieu à des interprétations confuses ou contradictoires. Quelque chose d'aussi bref se définit, ce qui ne veut pas dire que ses ondes de choc ne se propagent pas à l'intérieur du lecteur comme n'importe quel autre bon texte littéraire. La célèbre histoire de Monterroso, à mon avis, est quelque peu surfaite. Cela

me semble plus un début, une direction à suivre plutôt qu’une micro-histoire. Mais les textes que nous propose Romano me semblent être le meilleur exemple de ce que devrait être ce genre littéraire. Ces textes sont thématiquement forts et cruels, ironiquement puissants comme un coup de poing, écrits et racontés poétiquement. Le facteur apocryphe est une ressource presque essentielle dans ce genre lorsqu'il traite de certains thèmes, Borges le connaissait déjà très bien, et il se réalise ici avec une évidence très satisfaisante. Orlando a su alterner l'humour intelligent et la tragédie, deux composantes, on le sait, indissociables de la nature humaine.

Arthur Miller

Souvenir de deux lundis (1955) Je n'ai plus besoin de toi (1967)

Memory of Two Mondays est une courte pièce en un acte, où le seul intervalle de temps est marqué par l'extinction des lumières à la fin de ce qui serait le « premier lundi ». Puis l'action recommence sans interruption. Cela se déroule dans un entrepôt de pièces automobiles, sans aucun dépaysement. On pourrait parler d'œuvre de chambre, en raison de l'étroitesse de l'espace, mais le nombre de personnages est important, notamment parce que chacun a sa voix caractéristique. Comme c'est typique de Miller, chacun peut s'exprimer suffisamment en quelques phrases de dialogue. Miller est un auteur d'une grande élégance stylistique, mais il ne lésine pas sur la violence et le grand relief dans les voix de ses personnages. Ils s'expriment aux bons moments, ils pleurent ou crient quand ils le devraient. Ce ne sont pas forcément des copies conformes de la réalité, ils sont personnels milleriens, c'est-à-dire : durs et sensibles à la fois, pieux et cruels à la fois, réservés et exagérés selon les occasions. Ce qui varie leurs attitudes, c'est la situation, et c'est une accumulation de facteurs : un geste ou une phrase de quelqu'un qu'ils ne supportent plus, un acte vu dans la rue, accidentel ou provoqué, civil ou politique, la pluie ou la chaleur, un souvenir qui provoque la mélancolie ou la colère. Les personnages de Miller sont les marionnettes de leurs émotions, et même leurs idées sont des émotions parce qu'ils agissent avec passion, même dans le silence obstiné qui les isole parfois.

Je n'ai plus besoin de toi (en fait, une redondance de la traduction, l'original est Je n'ai plus besoin de toi) est un recueil d'histoires qui démontre que Miller est non seulement un grand dramaturge, mais aussi qu'il maîtrise le récit technique comme les meilleurs conteurs américains. Son expérience du théâtre lui confère une vision subtile et détaillée des attitudes des personnages, de leur Des actions apparemment futiles mais toujours

essentielles pour connaître leur nature émotionnelle et psychologique. Toutes ces histoires ont une sensibilité cutanée qui ne tombe jamais dans les coups bas, les personnages ne sont jamais expliqués, mais plutôt vécus et recréés par la voix du narrateur. Ils font tous preuve d'une double nature : Tony de La Nuit des armateurs, qui recherche une vie facile et irresponsable, est aussi capable des sacrifices les plus inutiles ; Cléota de La Prophétie, dont les sentiments contradictoires sont pourtant capables de maintenir l'ordre froid des apparences ; ou encore Gay de The Misfits, qui se vante d'être libre mais sait que pour survivre il doit conclure un pacte avec la société dont il veut s'échapper. I Don't Need You Anymore est une histoire splendide qui décrit minutieusement, à la limite de l'étrange folie de l'enfance, les sentiments contradictoires d'un garçon de cinq ans. Miller nous fait revivre les peurs, les déceptions, le désespoir qu'un garçon ressent à cet âge. Le désespoir qui nous fait ressentir à la fois amour et colère, le besoin urgent d’être approuvé et de haïr ceux dont nous dépendons. Aimez et frappez vos proches. Le désespoir de communiquer ce que nous ne savons pas communiquer. C'est pourquoi nous souffrons avec des mots dont nous ne savons pas vraiment ce qu'ils signifient : quatre mots comme quatre armes lancées en même temps.

Ricardo Guiraldés

Don Segundo Sombra (1926)

Dernier roman publié par l'auteur, à 40 ans, c'est le plus célèbre de sa production, considéré aussi comme le meilleur de toute son œuvre. C'est sans aucun doute le cas, mais les facteurs qui la cantonnent au sein de la littérature dite gaucho de l'enseignement secondaire la condamnent à être reléguée dans un domaine marginal par rapport à la littérature en général. À l'exception de quelques exceptions prestigieuses, comme Borges, rares sont ceux qui soulignent ses mérites en tant que grande littérature au-delà

de ses corrélations avec Martín Fierro de Hernández et d'autres productions à thème country. Peut-être que ce qui résume le mieux la philosophie de ce roman se trouve dans une phrase de la dernière page, lorsque le narrateur principal voit Sombra partir et dit ce qui suit : "... ce qui partait était plus une idée qu'un homme". Pour cette raison, ce roman n'a pas pour protagoniste principal celui qui donne son titre au texte. En tant que personnage principal, il sert en réalité de support technique, disons-le ainsi, au protagoniste, mais surtout de guide spirituel, sur le plan dramatique et existentiel, pour le même protagoniste déjà mentionné. L'intrigue nous emmène depuis l'enfance du narrateur à travers une structure de souvenir réussie, avec deux ou trois pauses temporaires où, comme des jalons, le narrateur s'arrête pour récapituler sa vie jusque-là, sans représenter un flash-back en soi, mais formant une autre partie du récit. structure narrative linéaire. La rencontre avec Don Segundo Sombra est bien sûr le plus important de ces épisodes. Si au premier abord le choix du protagoniste de le suivre nous semble arbitraire, c'est que nous ne le connaissons pas encore parfaitement. Il s'agit jusqu'à présent d'un garçon, et même si c'est l'adulte qui raconte l'histoire, son point de vue est en accord avec l'époque où il raconte. Les raisons pour lesquelles le vieux gaucho influence tant notre protagoniste seront vues plus tard. Le langage choisi par l'auteur a atténué les excès symbolistes de ses autres romans et a donné naissance à deux autres types de styles : le localiste (dans les dialogues et les descriptions), et le purement littéraire, sans doute le plus réussi, le celui qui, avec sa neutralité, effectue une sorte de conversion appropriée. Tous ces éléments ne sont pas choquants, mais agréablement équilibrés. Il existe une poétique qui ne se réjouit pas des caractéristiques du gaucho et de ses coutumes. Le descriptif est anecdotique, sauf lorsqu'il s'agit du paysage. C'est un autre protagoniste du roman, c'est en fait la symbiose où se confond la partie la plus profonde des personnages : la maturation personnelle du narrateur et la personnalité toujours voilée, montrée à contrecœur, de Don Segundo. Les scènes de rassemblement, d'apprivoisement et de combat ont la crudité de la réalité décrite avec un ton qui frise la métaphorique, et cela fait honneur à l'influence symboliste française. Il est également positif que Sombra ne soit pas un homme qui donne des enseignements et ne se mette pas non plus dans la position d'un moraliste basé sur son expérience. Ses propos sont concis, durs, avec un cynisme parfois très aigu. Le parcours d'apprentissage et de maturation du protagoniste est parsemé de succès basés sur un travail acharné bien fait et de quelques déceptions dues à l'échec et à la honte pour ceux qui apprennent leurs premiers pas.

Les thèmes de ce roman sont nombreux, mais le principal est peut-être la solitude à laquelle tout homme est condamné. Tout homme, semble-t-il nous dire, est un face au paysage, qu'il soit de la pampa ou de la mer, même lorsque le protagoniste se tient devant les bancs de crabes et se sent exposé et sans défense face à ces animaux qui pourraient le manger comme des chevaux coincés dans la boue. Des animaux qui semblent également prier un dieu personnel chaque après-midi en regardant vers

l'ouest et en étendant leurs pinces. Le thème de Dieu et de la religion est un autre sujet important, mais traité sous un angle qui tend à être sceptique, comme celui de quelqu'un qui a échoué dans ses croyances. En corollaire, ajoutons que Güiraldes n'a cessé de concevoir son œuvre, notamment le récit, comme un monde que ses textes étaient chargés de montrer en partie. Sombra est déjà apparu dans une histoire de son livre d'histoires et dans une autre publiée dans la revue Plus Ultra en 1916. Les Galván sont les propriétaires fonciers qui sont les protagonistes de Raucho, qui apparaît comme un ami presque définitif de notre narrateur protagoniste. Ceci est important, non seulement en tant qu'expression d'une sorte d'autobiographie romancée, ce qui serait la chose la moins importante, mais pour l'idée plus large de créer son propre monde où les éléments « réels » sont de simples ingrédients que l'imagination et l'intelligence émotionnelle de l'auteur se chargera de le transformer en quelque chose de plus transcendant. Un monde avec ses propres lois, son début et sa fin, où Rosaura pourra vivre en même temps avec Don Segundo Sombra, où Raucho pourra prendre contact avec le protagoniste de Xamaica. Deux mondes ou plus qui cohabitent, la campagne et l'urbain, la moralité austère, grossière et fière du gaucho, la vie des riches propriétaires terriens qui s'imprègnent de la culture européenne, la vie isolée, soumise et résignée des femmes du village ou des femmes fières et défense violente des femmes rurales.

La Cloche de Cristal (1915) Contes de mort et de sang (1915) Raucho (1917) Rosaura (1918) Xamaica (1923)

Cet écrivain argentin, décédé prématurément à l'âge de 41 ans des suites d'un cancer lymphatique, est trop souvent catalogué dans la littérature dite gaucho pour son célèbre Don Segundo Sombra, mais les livres qui nous concernent aujourd'hui montrent un large éventail d'œuvres littéraires. ressources et il est facile d’imaginer un parcours d’apprentissage méthodique. Il publie ses deux premiers livres à l'âge de 29 ans, l'un de poésie et l'autre d'histoires. La première le montre influencé par le modernisme, mais sans les connotations trop rhétoriques de Rubén Darío. Il s’agit d’un modernisme plus local, avec des influences symbolistes dans les poèmes les plus réussis, et même quelques connotations surréalistes. Mais le résultat final, bien que peut-être nouveau pour l'époque, -selon les commentaires des spécialistes, en raison de ses images perturbatrices, de ses expressions familières immergées dans les structures académiques, de l'étrange défi de certaines images visuelles mélangées à des éléments auditifs et vice versa-, le L’impression finale n’est donc pas celle d’un livre de poèmes complètement homogène ni réalisée. Les poèmes qui ressortent le plus sont ceux où prévaut la simplicité de l'image, les vers courts et l'image précise et délicate, même d'une certaine nouveauté dans la métaphore à peine recherchée, par exemple : les nuages saignent, ou la

nuit s'est endormi, allongé dans la plaine. Les poèmes en prose, sans aucun doute modernistes dans leur thème et leur style, sont à mon avis les plus insignifiants, même si l'auteur, conscient de cette influence, a délibérément réalisé ces poèmes imitatifs dans lesquels il tente d'introduire une touche ironique et parodique. Güiraldes était un grand lecteur, un visiteur fréquent en Europe, où il s'imprégna de lectures importantes et apprit d'abord à s'habituer aux auteurs rêveurs, puis à suivre leur style. C'est pourquoi ce livre de poèmes se distingue par l'hétérogénéité de sa poétique, l'éclat des couleurs des images, leur audace, la rupture recherchée avec le classique, la parodie et la simplicité alternant dans la forme et le contenu. Le résultat final, à l'exception de quelques bons poèmes, a souffert du temps qui passe.

Le livre de contes, cependant, le montre plus stable, plus confiant, et les résultats sont bien supérieurs. Si l'on regarde avec une certaine rigueur, on peut trouver un style parfois incertain, surtout dans les premiers récits, mais seulement dans le style et le langage, pas dans la forme. Je pense que la nouvelle était un choix judicieux. La concision des anecdotes est amplifiée et intensifiée par la forme précise, à peine évoquée ou évoquée presque en passant. C'est ainsi que la langue est précisément le contenu, l'action se limite à quelques brefs traits, l'environnement à peine peint, et tout cela collabore pour que le lecteur apporte le plus de lui-même à la lecture, et soit émerveillé par la fin, généralement retentissant et précis, jamais de coups exagérés ni bas. La fin d’une nouvelle, comme aimait à le dire Borges, doit être à la fois surprenante et naturelle. C'est ainsi que ces histoires, qu'il s'agisse de personnages historiques protagonistes d'anecdotes inventées ou d'ouvriers agricoles racontant des histoires autour d'un feu de camp, peuvent font allusion à une histoire plus vaste basée sur certains indices, mais ces indices ne sont pas des détails, mais forment plutôt des nœuds bien consolidés, qui joignent des parties que le lecteur reliera dans son imagination. Pour cette raison, et sans rien d’autre qui soit nécessaire, ces nouvelles remplissent adéquatement leur fonction. Le paysage est un autre protagoniste, presque le principal, où ces histoires, improbables dans d’autres domaines, prennent l’étiquette de réalité tangible. Même ses protagonistes, que l’on voit ou connaît à peine, prennent un aspect mythique en raison de ce paysage créé par la structure narrative et le langage. Les récits regroupés sous le titre de Trilogie chrétienne méritent une mention particulière. L'admiration de Güiraldes pour Flaubert est connue, et ces récits sont presque une imitation des Trois Contes de l'auteur français. C'est pourquoi, après une incursion dans la parodie et l'humour irrévérencieusement religieux du premier récit, on entre dans le domaine du sacrifice de soi et de l'abandon total de soi de celui qui était considéré comme un criminel et un sauvage, pour se donner à l'autre. et obtenant ainsi une rédemption absolue. Enfin, Güiraldes prend le personnage de Saint Antoine tout comme Flaubert a pris Julien l'Apostat, et tout comme il a réalisé l'une de ses plus terriblement belles histoires, Güiraldes obtient de son ascète le ton maximal d'autoflagellation pour l'expulsion des démons intérieurs.

Deux ans plus tard, il publie Raucho, sorte de chronique romancée de sa propre enfance. Comme dans son recueil de poèmes, il se détache par fragments, surtout là où les images fleuries et postmodernistes gagnent du terrain dans sa prose autrefois si concise et précise. Le résultat, évalué notamment dans certains passages ou phrases, est intéressant, presque comme des exemples de techniques expérimentées. Et il en est sans doute ainsi, car les éléments qui composent le roman le suggèrent ainsi : autobiographie, technique poétique dans une prose simple qui cherche les contrastes, une succession de vicissitudes et de personnages décrits comme dans une énumération presque théâtrale, et surtout c'est la seule ligne qui traverse tout cela : l'histoire d'un jeune homme sur son enfance, sa croissance et son apprentissage. Rien de bien profond, juste une visite superficielle des milieux et d'une époque, un document sentimental, pourrait-on dire en conclusion.

En Rosaura, nous trouvons le prosateur définitif, cette fois dans sa veine romantique. Mais romantique dans ce cas ne parle pas d'histoires roses et de personnages édulcorés, mais plutôt d'un romantisme à l'européenne, adapté aux canons des coutumes argentines. Il est facile de voir ici le style naissant de Benito Lynch dans le traitement de l'environnement comme expression d'états émotionnels et comme facteur déterminant dans la création de personnalités. Une ville vue comme une prison ouverte, une terre et un ciel sans limites mais dont l'étendue est aussi infranchissable qu'une barrière infranchissable. Une histoire d'amour et de désillusion décrite avec un style délicat et attachant, un langage où le sentimental ne s'embarrasse pas car teinté de tons sombres et mystérieux, ceux que cachent les personnages et que le lecteur doit deviner. L'apparente simplicité des protagonistes est compensée par la richesse rude et rude de l'environnement qui les entoure, paysage et personnages semblent se heurter comme les membres d'un mariage heureux à l'extérieur. Les limites des protagonistes, elle avec son lyrisme choisi, lui avec sa mondanité qui le protège de tous les risques sentimentaux, sont données par l'environnement dans lequel ils vivent, mais ce sont aussi eux qui créent ces conditions sociales. Un aller-retour qui produit des histoires comme celle-ci, qui se répéteront encore et encore, comme un chien qui court après sa queue. La compétence de cette longue histoire réside précisément dans cette symbiose de divertissement doux et sentimental, sous la surface de laquelle se cache l'angoisse existentielle, presque une allégorie de l'insistance obstinée de chaque homme et de chaque femme sur l'amour, la déception et la douleur.

Xamaica a été publié en 1923, mais écrit en 1919, à 33 ans. C'est, jusqu'à cette année, son œuvre la plus aboutie. De par sa structure et son langage, elle est extrêmement atypique pour l'époque, du moins dans ces régions, où le roman des mœurs et du paysage prédominait sous une forme plus conventionnelle, et où la littérature urbaine souffrait du même mal, à d'honorables exceptions près. Xamaica est un roman qui a certaines connotations autobiographiques, mais ce ne sont que des éléments

secondaires, instrumentaux, pourrions-nous les appeler, qui servent de fond et d'outil pour la préparation du roman. Il s’agit en principe d’un livre de voyage, car il partage la forme d’un journal intime avec ce genre. C'est aussi un journal intime, dans la mesure où il raconte l'évolution personnelle et les sentiments envers l'un des passagers. C'est aussi une chronique descriptive des lieux, réalisée de manière poétique. Mais tout cela est assemblé de manière magistrale : la poétique du langage je met en valeur les lieux visités, à leur tour ce sont des personnages qui s'adaptent aux vicissitudes émotionnelles des protagonistes. La poétique du langage, qui suit la tendance postmoderniste originelle, a mûri vers des images beaucoup plus provocatrices mais élégantes, subtiles et originales. Par exemple, lorsqu’il parle de la mer, dans des paragraphes extrêmement beaux, ou lorsqu’il utilise l’image suivante : « au bord des petites vagues, qui tombent courbées avec le bruit mort d’un chiffon mouillé ». C'est une autre partie de son style d'utiliser des mots non conventionnels, acceptés mais pas familièrement utilisés, donc ils sont étranges, mais ils constituent une certaine forme, une particularité, par exemple : « Ses bras semblent s'être allongés à force de tomber ». Ces caractéristiques stylistiques de la langue, ajoutées aux dialogues loin de tout conventionnalisme, qui semblent construits, voire artificiels, font en réalité partie d'une conception de la littérature non pas comme un instrument pour montrer la réalité, mais pour la filtrer à travers les critères culturels de chaque auteur. . La similitude à cet égard et en termes d’un certain ton indirect, élégant et tiré par les cheveux qui rappelle Eduardo Mallea n’est pas une coïncidence. Les deux auteurs partagent non seulement ces caractéristiques stylistiques de la langue, mais aussi une vision nostalgique, certes pessimiste et entourée d'une rêverie plus intellectuelle que sentimentale. C'est donc un roman exquis, où la philosophie de l'existence n'est pas pure rhétorique mais symbiose, pont entre l'âme et la réalité environnante ; où le langage cesse d'être un instrument pour devenir cette même vision, à la fois unique et plurielle, car à travers elle se manifestent les intériorités des deux personnages principaux. Pour moi, c'est sans aucun doute l'un des meilleurs romans écrits en Argentine au XXe siècle.

Textes de publication posthumes

Les Poèmes Solitaires et les Poèmes Mystiques ont été écrits entre 1922 et 1927. Ils datent d'une étape de maturité de l'auteur, où sur le plan personnel il a découvert un processus de spiritualisation proche des enseignements orientaux et a traversé la période de sa maladie mortelle.

Ces poèmes sont un excellent exemple des multiples talents de Ricardo pour divers genres. Déjà dans son recueil de poèmes, il avait démontré une capacité à aborder la poésie, toujours d'un point de vue rupturiste dans la structure, où la poétique concernait davantage la forme et les images que le contenu émotionnel. Dans les poèmes qui nous occupent ici, la rupture persiste, plus atténuée, pour ne former qu'une structure en vers libres, où les vers ont presque la forme de la prose. On pourrait les appeler poèmes en prose ou prose poétique, mais ce n'est pas tout à fait le cas. Ce sont des poèmes aux vers longs et au rythme libre, avec une musique interne accordée par la même audace des images. La première série nous parle de la solitude de l'homme face au paysage et parmi ses semblables, la seconde nous parle d'une étrangeté spirituelle que l'homme ressent par rapport à lui-même et à Dieu. Ce sont des poèmes conceptuels, où l'idée prévaut, affirmée et portée par les images. L'exemple peut-être le plus précis, que je prends au hasard, est le suivant : « Et une cessation de la douleur précédera la faucille de mon pas avec une salutation du blé à l'unisson devant la faucheuse. »

Le Chemin est un carnet ou un journal intime que l'auteur tenait sporadiquement et rendait plus fréquent au cours de la dernière année de sa vie. Nous pouvons trouver ici des notes, des idées et des commentaires d’il y a longtemps, sauvés précisément dans cette dernière étape. On voit ainsi qu'il y a des idées qui se répètent, et une congruence idéologique au fil des années par rapport à l'esprit de l'homme et à la fonction de la littérature en général. Ces notes sont empreintes d'un ton nostalgique, triste, parfois angoissant et déçu, mais la beauté du langage ne donne pas lieu à un pessimisme maladif, à des attitudes prostrées, mais à une curieuse sorte de conformisme et de résignation en accord avec la paix intérieure qui semblait être présent en train d'expérimenter à la suite de sa maladie et de la découverte ultérieure d'idées mystiques. Les différences entre Bouddha et le Christ sont moins importantes que les coïncidences, nous dit-il. Cette position, absolument personnelle, était le produit d'une recherche où l'on faisait briser les dogmes, où les lois arbitraires étaient faites pour être écartées, et ne servait que d'instrument de spiritualisation de l'individu, puisque l'homme est seul devant Dieu, devant Dieu. , pendant et à la fin de sa vie. Dieu et le paysage entourent un homme solitaire, un vide aussi tenace que le corps humain est faible. Encore une chose à propos de ce livre. Nous avons déjà évoqué certaines similitudes avec Mallea. Dans ce livre, ce style est encore plus évident, l'austérité des propos, clairs, forts, loin de toute rhétorique ou adhésion idéologique, utilisant le langage comme instrument pour créer un genre hybride que Mallea a perfectionné. Remarqué dans ses romans, un mélange de roman et d'essai, où les personnages sont impersonnels et le narrateur est le protagoniste, l'écrivain et l'alter ego de lui-même. La similitude ne réside pas seulement dans le ton du langage, mais dans la conceptualisation des idées philosophiques et mystiques, dans la recherche de la profondeur ou, comme aimait à le dire Güiraldes, dans l'élévation vers la clarté.

Le Bravo Book est un projet resté inachevé. L’idée était apparemment de développer une série d’essais poétiques sur l’homme et sa relation avec les circonstances sociales, politiques et culturelles. Une sorte de catalogue sur les caractéristiques individuelles et leur évolution en relation avec le temps. En raison du résultat, bref et partiel, il semble indiquer une certaine ressemblance, seulement dans les intentions et non dans la forme, avec l'Histoire d'une passion argentine de Mallea. Mais ce qui a été écrit n’est pas pertinent.

Pampa rassemble les quelques poèmes qu'il a écrits pour ce qui allait être un nouveau recueil de poèmes. Il adopte ici le ton plus descriptif, où le paysage occupe le devant de la scène, mais dans ce cas il nous conduit vers l'intérieur de l'homme, et l'idée de divinité est presque secondaire ou indirecte. L'idée de la solitude de l'homme est reprise, mais elle est encore plus crue, plus angoissante : "...il fait nuit sous les étoiles et au-dessus du monde."

La série de poèmes libres, écrits entre 1917 et 1924, nous surprend car ils représentent un progrès intermédiaire entre l'audace et l'immaturité de La Cloche de cristal et la maturité philosophique des Poèmes solitaires et des Poèmes mystiques. À l’exception de deux d’entre eux, les autres témoignent d’un développement de la langue beaucoup plus équilibré, entre l’audace du symbolisme et les nouvelles écoles qui apparaîtront dans les années 1930 et 1940. Ces poèmes reprennent le thème toujours renouvelé du paysage comme une expression de l'âme sans crainte de grossièreté et de cynisme, moins soucieuse d'humour ou d'ironie que de vérité poétique. Des poèmes comme Cangrejal et Chimango sont les plus terribles et les plus marquants du groupe. Tous deux ont également leurs jumeaux thématiques en prose dans Don Segundo Sombra, confirmant cette vision commune qui reliait différentes expressions par le fil d'une même préoccupation fondamentale.

Les histoires et les histoires écrites au début ne sont pas pertinentes, elles semblent être de simples essais pour aborder des personnages et des environnements qu'il traitera plus tard d'une main ferme.

Les Études et Commentaires nous présentent l'essayiste et critique Güiraldes. Cette facette de l’auteur est aussi importante que son œuvre de fiction. Les articles présentés dans la revue "La Nota" nous présentent l'un des sujets qui ont le plus influencé la culture de l'auteur. En réponse ou en commentaire à un article sur Chaplin, et à la suite d'une citation de Corbiere par l'auteur de l'article, Güiraldes souligne le parallélisme entre le cinéaste et l'écrivain français, qui sert à voir deux choses : les lectures qui ont influencé Ricardo et aussi sa modération pour la polémique, puisque dans la deuxième réponse, il met fin au sujet, jugeant inutile un échange qui ne modifierait en rien les opinions des deux côtés. Les notes de la revue "Proa", dont il fut l'un des directeurs, nous racontent son séjour à Paris et sa connaissance des groupes littéraires de l'époque, son amitié avec plusieurs d'entre eux, notamment avec Valéry Larbaud. Nous découvrons ici une

facette littéraire cosmopolite de Güiraldes, échangeant des expériences et des relations étroites avec des auteurs aussi importants que les symbolistes. La note qui raconte la lecture de Romain Rolland est l'une des plus belles, tout comme sa description des rassemblements dans la librairie d'Adrianne Monnier, où ils se sont rencontrés. L'article sur Saint John-Perse nous révèle le traducteur Güiraldes, aussi exigeant qu'exquis dans ses goûts. L'article intitulé Grafomanía nous raconte son intérêt pour la limite étroite entre fiction, réalité et philosophie, donnant à la pertinence et au sens des mots un intérêt philologique en ligne avec sa préoccupation de sculpteur de prose et de poésie. Un autre point intéressant est sa réflexion sur la critique, qui n'est pas très éloignée de ce qu'un bon écrivain en pense habituellement, c'est-à-dire la partialité et l'arbitraire des commentaires littéraires dans les suppléments. A cela, il oppose ses propres commentaires sur les livres, son point de vue étant modéré et constructif, et surtout lucide et profond. Dans ces commentaires, il n'hésite pas à exprimer ses opinions littéraires et politiques, mais ces dernières s'éloignent de toute idéologie de parti, soulignant des aspects généraux de nationalité et de pensée, toutes deux inextricablement liées à la formation d'une identité. C'est pourquoi il nous parle par exemple du nationalisme dans la littérature ou dans l'art en général : « Dans la république intellectuelle, nous devrions nous libérer de ces jeux d'enfants assoiffés de sang et ne pas chercher à nationaliser l'intelligence, l'art, le génie, sauf pour le contrôle. Il s’agit de faciliter, grâce aux traductions, la croissance du plus grand des privilèges humains : le talent. Ensuite, nous lisons les commentaires sur la peinture, qui révèlent un autre aspect extrêmement important de Güiraldes en tant qu'intellectuel. La plupart de ces notes relatent son séjour à Majorque, où il rencontre plusieurs peintres espagnols et argentins. Ces articles, dépourvus de l’illustration picturale correspondante, sont parsemés de beaux passages qui les élèvent de simples commentaires ou anecdotes. On peut en dire autant de la grande majorité de ses articles et commentaires, qui ne sont pas seulement de simples annotations, mais chacun est construit avec le souci et le dévouement d'une œuvre littéraire. C'est pourquoi nous trouvons des fragments de haute poésie en prose qui ont la rare vertu de transmettre l'impression de l'auteur sur un certain sujet et en même temps de construire une œuvre littéraire autonome. L'autre article où il commente l'œuvre de Honegger, Le Pacifique, est un échantillon encore plus complet de ceux qui viennent d'être mentionnés. Nous lisons ici l’ironie aiguë de sa réflexion sur le progrès en général, par exemple lorsqu’il parle des voitures Ford, puis dresse une esquisse narrative descriptive du poème symphonique comme s’il le créait au lieu de le recréer. D'où le mérite de ces articles, où Ricardo non seulement se limitait à établir des opinions, mais chacun d'eux constituait un véhicule pour son art, c'est-à-dire sa prose teintée d'une poétique qui n'ignorait jamais le symbolisme, mais qui mûrissait jusqu'à acquérir son propre style. , constant et adapté à chaque occasion.

Dans Notas y apuntes, nous trouvons d'abord une série de phrases, d'aphorismes ou de courtes pensées, qui se distinguent par leur concision, dont Güiraldes a fait une loi de sa littérature, et par sa vision profonde des

deux aspects banals, dans laquelle il a plongé son regard provocateur. , ainsi que d'autres bien plus profonds. Les Notes sur la guerre européenne sont cependant beaucoup plus faibles. Ils souffrent d'une rhétorique qui n'apporte rien ou ne dit rien de la guerre, souffrent d'une certaine paralysie poétique qui laisse place à une expression superficielle. Güiraldes n'était pas un écrivain politique et, face à toute controverse ou rhétorique superficielle, il préféra se retirer après avoir exprimé sa sincère opinion. Les Notes sur un livre majorquin nous ramènent au meilleur de Güiraldes, dans une série d'impressions et d'anecdotes sur son séjour à Majorque. Ici, comme dans sa description de la Pampa, le paysage occupe le premier plan, étant une symbiose avec la langue choisie, le résultat est donc une œuvre littéraire qui ne manque aucun développement supposé auquel elle était destinée comme partie d'une œuvre majeure inachevée. . La description des vieux marins et pêcheurs de Puerto Pollensa compte parmi les meilleures de sa courte littérature non-fictionnelle. Mais chez Güiraldes, comme nous l'avons déjà dit, la fiction est liée à la réalité d'une manière particulière, la chronique prend l'apparence de la fiction en raison du traitement utilisé pour la transmettre, de sorte qu'au lieu de perdre de l'importance, elle s'incorpore dans l'imaginaire du lecteur via ce mode libre, puis il reste plus longtemps et produit plus d'impression sur l'âme du lecteur. Les séries de Notes sur divers thèmes sont d'autres découvertes linguistiques et littéraires, où la vision poétique est liée à des opinions sur la réalité de leur temps, et qui partagent néanmoins une actualité, en raison du même traitement choisi dont nous avons déjà parlé, avec le situation actuelle du lecteur.

L'Épistolaire ne fait qu'affirmer les impressions enregistrées ci-dessus. Chaque lettre est préparée de manière littéraire, même s'il faut établir, même si c'est un truisme, qu'à cette époque le genre épistolaire était considéré avec ce statut, du moins dans certaines classes sociales et intellectuelles. Chacun d'eux a son mérite, et je souligne particulièrement celui où il annonce sa démission de la direction de la revue Proa à ses collègues Borges et Caraffa. Les difficultés et les complications, les résistances et les déceptions liées à la création du magazine semblent être le reflet exact de ce qui se passe aujourd'hui. Rien n'a changé dans l'attitude officielle et privée à l'égard de ces entreprises. Ce qui semblait au premier abord promettre un grand succès, fondé sur le volontarisme d'une jeunesse avide d'exprimer ses opinions et de briser les vieux tabous, se heurte bientôt à la résistance des envies, des intérêts politiques, etc. Ses dernières lettres, bien qu'elles soient déjà affectées par sa maladie, n'en parlent pas, même si l'on perçoit un certain air mélancolique qui ne fait que l'exalter en tant que personne et intellectuel. Enfin, pour terminer ce profil qui n'a d'autre but que de mettre mal en valeur la personnalité de l'un des écrivains les plus importants d'Argentine, je transcris une de ses dernières réflexions sur son attitude envers la littérature : « J'ai un sens religieux et métaphysique de la poésie. . Je considère que c'est notre chemin et co"Eh bien, je ne regarde pas le côté de nos talons."

Fabien Vique

La vie elle-même et autres minifictions (2006)

La nouvelle ou l’hyper-courte, la soi-disant micro-fiction qui n’occupe pas plus d’une page au maximum, a plus d’exigences à remplir, plus de limites et de règles qui la restreignent, que peut-être tout autre genre ou format de fiction. Mais comme dans tout art, le défi est une incitation, un moteur pour le savoir-faire du créateur. Pour certains auteurs, ce genre ou ce format ne semble pas cacher de secrets. L'équilibre délicat entre surprise, absurdité, réalité, fiction et humour doit être vu dans sa juste proportion en fonction de chaque histoire à raconter. Fabián Vique fait partie de ces artisans qui savent construire, façonner et nuancer leurs histoires. À partir des mêmes histoires racontées, originales, profondes, terribles dans bien des cas, on passe par une série de nuances qui apparaissent dans chaque paragraphe, parfois dans deux phrases différentes. La variété des ressources est grande : le point de vue qui change, l'histoire qui commence comme l'une et finit par en refléter une autre, une histoire parallèle vers laquelle se dirige soudain l'œil de la caméra, l'humour, justement dosé, placé directement dans le des textes plus courts surtout, afin d'atténuer le climat et les tensions que provoque le reste. Parfois, cet humour s'autorise certains pas timides, comme s'il sortait la tête, dans des histoires fortes, apportant un ton clair et un air frais qui ne font qu'accentuer le contraste et offrir du relief à l'essentiel de chaque histoire. Mais l’un des grands mérites de ces textes est l’évolution des personnages. Ils sont à peine esquissés, mais leur description est si précise qu'il est très facile de les imaginer, même lorsqu'il s'agit de personnages extravagants ou que l'absurdité est le point principal de leur existence. C'est pourquoi la vraisemblance, si difficile dans un texte court, s'enracine ici dans des caractères bien définis à travers un langage précis ; C'est pourquoi j'ai déjà dit que ces fictions sont sagement construites. Parfois, on a tendance à être déçu par les textes courts parce qu'ils donnent une importance excessive à l'anecdote triviale ou à l'épisode drôle. L’absurde, cependant, sauve parfois la situation, mais à lui seul, il ne peut pas faire grand-chose s’il n’y a pas un contexte plus profond et plus transcendant. Pour écrire de la littérature, je pense qu’il faut avoir quelque chose d’intéressant à dire. Ces histoires de Vique démontrent et confirment que dans un espace très court, nous pouvons parler de choses aussi importantes que la mort ou le mal, de Dieu et de la vie au-delà de la mort, de l'amour et de ses multiples facettes, complexités et contradictions. Il y a des textes magnifiques et émouvants, comme Daily Deaths, d'autres où l'humour cache des troubles inquiétants, comme The Spitter ou The Pig de Rafel Castillo, ou encore quand ils parlent du temps et de Dieu, comme dans God and Siod, Dix Minutes, La fin des suicides ferroviaires. Il y a des histoires où prédominent des personnages étranges, et leur mystère même élève l'histoire à des niveaux bruts et intenses, comme Le Bébé de Nicanor

ou Tourmenté. La qualité des histoires racontées rappelle les grands thèmes de Kafka, Buzzati ou Schulz, même si le style est très particulier, pas entièrement local mais avec une familiarité chaleureuse, presque insouciante et désinvolte, mais il s'agit en soi d'une construction soigneusement préparée. Ce qui semble banal et simple peut susciter plus d’inquiétude que ce qui est artificiel. C'est donc une condition de plus pour le succès d'une courte pièce, si l'on veut que ce type de texte dépasse les limites étroites des plaisanteries ou des anecdotes pour atteindre les niveaux auxquels des auteurs comme Hesse, Borges ou ceux cités plus haut ont les a pris. Vique apporte d'ailleurs des textes qui enrichissent sans aucun doute le genre et la littérature en général.

Variations sur le rêve de Chuang Tzu (2009)

Vique nous habitue à ses textes courts, où les doses appropriées d'ironie, d'absurdité, d'humour et de profondeur intellectuelle se conjuguent dans un savant équilibre. Les microfictions sont aussi ou plus difficiles à lire qu’un long texte, non pas à cause de leur temps de lecture, de leur densité structurelle ou de la complexité de leur langage, mais à cause de ce qu’elles impliquent dans ce qu’elles ne disent pas. Ce non-dire est, à mon avis, la clé principale de toute littérature de fiction, et spécialement des textes courts, comme cela arrive aussi et surtout dans la poésie. Si l'on s'en tient au récit court, la microfiction ne doit pas être confondue avec une anecdote superficielle, ou quelque chose qui s'apparente davantage à une plaisanterie d'après-dîner (précisons, avec tout le respect que méritent les bonnes blagues, qu'il existe sans aucun doute de grandes différences de qualité dans ce genre). D'une part, l'auteur ne doit pas confondre brièveté et facilité, c'est pourquoi son œuvre doit être plus réfléchie, plus méditée, pour parvenir à l'extrême synthèse nécessaire à l'efficacité de son texte. En revanche, le lecteur ne doit pas confondre l'apparente simplicité de l histoire avec quelque chose de fugace ou facile à lire. Si la microfiction atteint sa mission, son objectif fondamental de divertir et d'émouvoir, de transmettre et de capter une sensation, un sentiment, une pensée, bref, de remplir ce qui est censé faire la littérature de fiction, les mots qui viennent d'être lus hanteront votre tête. pendant un moment après avoir tourné la page, avant de passer à la suivante, et vous incitera même, après avoir terminé le livre, à le rouvrir et à parcourir ce que vous avez lu pour corroborer, confirmer ou savourer à nouveau le plaisir ou choc de votre lecture. Les histoires de Vique auxquelles nous nous référons maintenant remplissent pleinement cette fonction. Ce recueil confirme à mon sens le talent de l'auteur à regarder avec un œil critique, avec des moyens concis, serrés, ironiques,

indirects, à la fois le cruel et le tragique, l'absurde et le simple qui constituent les choses du monde. Je dis des choses comme je dis hommes et femmes, car dans les textes de ce livre ils parlent, en référence au titre et surtout dans la dernière partie consacrée aux variations du rêve de Chang Tzu, de l'identité et de ses limites. Nous trouvons ici une série de mots et de thèmes qui, au lieu de se battre les uns contre les autres, en raison de leurs connotations apparemment opposées, jouent et échangent des rôles. On parle par exemple des contradictions apparentes entre réalité et fiction, entre absurdité et logique. En un mot, ils ne se prennent pas au sérieux, ni eux-mêmes, et c'est pourquoi le lecteur entre dans ce jeu avec l'intention de s'amuser, et en sort ému, voire confus, dans le bon sens positif du terme, bien sûr. La confusion comme rupture de préjugés ou de conventions. L'humour comme rupture avec les solennités. L'ironie comme moyen de déchirer les manteaux ou les couvertures hypocrites.

Bien sûr, tous les textes ne sont pas toujours aussi denses, il y a des pages qui ont pour fonction de soulager, de détendre l'effort du lecteur pour lire le sens entre les lignes, et c'est aussi l'une des caractéristiques implicites d'un recueil de microfictions. Ce livre de Vique maintient la qualité des précédents, j'ose même dire qu'il les surpasse dans certaines caractéristiques : plus de concision avec une plus grande densité de sens en conséquence, moins d'humour mais bien dosé dans les moments nécessaires, plus d'ironie, une ironie presque tragique et un humour noir louable du plus beau style. Je trouve surtout et surtout une plus grande profondeur d'idées philosophiques, comme si l'auteur avait commencé à méditer consciencieusement et avait obtenu une série non pas d'aphorismes, mais de méditations comme des récits orientaux, caractérisés par leur brièveté et leur densité de sens. Ce n'est rien d'autre, je pense, que la fonction première de la littérature dans ses modes les plus originaux, chronologiquement parlant : la légende, la fable, et plus encore avant elles, la brièveté comme espace suffisant pour regarder la vaste étendue de l'histoire. monde caché derrière la surface trompeuse de ce monde.

Peter Hartling

Les yeux de Waiblinger (1987)

Ce roman de l'auteur souabe, qui a débuté comme journaliste et s'est consacré pleinement à la littérature à l'âge de quarante ans seulement, en publiant des recueils de poèmes, d'essais et de romans, commence comme un roman très prometteur. En principe, le langage est extrêmement soigné et de grande qualité. Les phrases sont exactes, elles ne tombent jamais dans des lieux communs, et son style a la particularité de ne pas regorger d'images, mais plutôt d'actions indirectes. Autrement dit, les dialogues sont transcrits littéralement, mais sans scripts traditionnels, mais plutôt comme une partie implicite du texte. Cela fait partie de l'objectif de l'auteur, puisque l'un des axes thématiques du roman est la dichotomie art-vie, qui a préoccupé tant d'auteurs, dont un autre proche de la sphère culturelle et spatiale de Hartling : Thomas Mann. Ici, le protagoniste est un poète qui a l'intention d'entrer, par imposition parentale, au Stift, un institut de théologie et de philosophie où ont étudié de grands auteurs tels que Holderlin et Schelling. Mais le point de vue choisi, concis, étroit, ambigu, semble raconter la vie du jeune protagoniste telle qu'il l'écrit, ou vice versa, lorsqu'il vit, la vie s'écrit. Son imagination sur les événements immédiats coïncide avec la réalité, ou peut-être s'agit-il de souvenirs qu'il revit comme des prémonitions a posteriori. Réalité et fiction se construisent et se reconstruisent alors. Le langage est intemporel, et c’est un autre mérite du roman. La seule indication de cette période vient lorsque Hôlderlin est mentionné comme une connaissance et un contemporain du protagoniste, à qui il rend visite pendant sa détention. On sait alors que nous sommes dans la première moitié des années 1800, mais la date exacte ne nous est donnée qu'au-delà du milieu du roman. Ce type de style est une découverte, austère, presque autiste, pourrait-on dire, où tout se passe du point de vue du protagoniste, c'est pourquoi les actions extérieures Les éléments font partie de quelque chose qu'il semble lire et ne pas voir, ou en même temps qu'il l'écrit. Les défauts de ce roman surviennent lorsque tous ces éléments positifs ne deviennent pas des éléments d'utilité mais plutôt de simples facteurs lâches et gaspillés. Le protagoniste vit une histoire d'amour avec une jeune femme d'origine juive, relation à laquelle sa famille résiste. Le fait est que nous ne savons pas si cette résistance est due à des facteurs sociaux dominants, à l'origine du protagoniste (on dit qu'il a été amoureux sans succès d'une autre jeune femme et a tenté une fois de se suicider), ou à des facteurs d'inceste. qui s'insinuent dans la famille de la femme Ces

ambiguïtés, au lieu de remplir une fonction mystérieuse, un facteur qui fournit certains indices mais qui ne sont pas dits directement, prêtent à confusion par leur imprécision et leur faiblesse. Le personnage de Hölderlin et sa relation indirecte avec le protagoniste, c'est-à-dire la relation vie-art, ne sont pas développés et ne sont donnés que comme un indice inachevé, comme un chemin qui promet beaucoup et qui est soudainement interrompu. La structure du roman est divisée en chapitres qui alternent entre le point de vue du personnage principal et celui d'une fille adoptée qui vit avec la fiancée de Waiblinger. Cette fille est secrètement amoureuse de lui, et remplit à son tour la fonction de personnage témoin, mais au final sa véritable fonction n'est pas claire, elle ne suit pas une évolution, l'objectif de l'utilisation de ce personnage n'est pas compris car dans le à la fin, cela n'a aucune conséquence même dans la vie du protagoniste ni dans la structure émotionnelle de l'intrigue. Si sa fonction était de révéler le contraste entre la réalité et l'intériorité du protagoniste, elle n'est pas remplie, car le point de vue de la jeune fille s'écrit comme une autre intériorité, et il y a aussi, comme nous l'avons dit, une évolution qui indique un autre chemin. ou fonction possible. Je ne parle pas de l'évolution du personnage en tant que personne, mais comme d'un instrument dans le plan du roman, comme d'un rouage dans la machinerie qui fait avancer l'intrigue intellectuelle et émotionnelle, c'est-à-dire les transformations des conflits au sein de ce roman. monde. Bref, c'est un roman qui se lit de manière prometteuse et a un objectif ambitieux, mais qui décline terriblement dans sa résolution, restant, comme un paradoxe, à la surface de ses propres ambitions, sans approfondir ni développer. Je pense que ce roman aurait beaucoup gagné à être plus long pour approfondir l'évolution des personnages et les conflits, aussi intéressants que dans ce cas les couloirs que tout écrivain doit parcourir pour donner une cohérence à deux forces qui ne s'opposent qu'en apparence. . littérature et vie.

Francis Bret Harte

Croquis californiens

Compilation de nouvelles de l'écrivain américain, qui comprend les premiers textes jusqu'aux dernières de sa production, c'est une anthologie, sinon suffisante, du moins digne et satisfaisante de son art. Ces récits de Bret Harte ont, en principe, un décor exclusif : la Californie dans la première moitié du XIXe siècle. Ensuite, pour être plus précis, nous dirons qu’au sein de cet État nord-américain, les récits se situent dans une zone limitée par les villes qui ont émergé comme camps miniers. L'auteur situe sa fiction dans ce domaine, et pour ce faire il utilise à la fois la fiction et la réalité. Pour ceux qui ne connaissent pas cette région et cette époque, les villes mentionnées, à moins qu'elles n'existent encore, ne disent rien de spécial, elles pourraient être à la fois inventées et vraies. D’où la première ambiguïté, qui n’est qu’un facteur en faveur de la vraisemblance des récits racontés. Bret Harte raconte comme un chroniqueur, il a ce langage ou ce style qui est apparemment celui de quelqu'un qui écrit des anecdotes d'une époque. Il utilise, bien que pas littéralement mais avec une subtilité digne du meilleur style narratif, les peut-être, dit-on, les temps conditionnels et les flashbacks qui sont à peine évoqués et ne gênent pas, mais ajoutent plutôt imperceptiblement des indices pour la compréhension du histoire. Et les histoires ne sont pas toujours complexes. Certaines intrigues le sont, mais le langage simple et mesuré, simple mais travaillé, avec la meilleure technique que le journalisme puisse offrir, c'est-à-dire le récit des faits et la légère insinuation, démonte les intrigues pour les entrevoir à peine et les reconstitue. Le lecteur en a alors assez vu pour comprendre ce qui se cache dans la noirceur des personnages. Lorsque l'intrigue est simple, le langage assure de manière satisfaisante la fonction d'attention du lecteur. Ici, il faut

dire que la poésie du langage est le principal moyen par lequel les personnages ne sont pas décrits de manière conventionnelle, mais par leur fusion avec le paysage, et le décor est le principal protagoniste de ces histoires. Cela ne submerge pas non plus la description visuelle dans ce sens, mais crée plutôt un climat stylistique et émotionnel. Le lieu est le verbe, c'est-à-dire le sujet et l'action à la fois. On pourrait le rapprocher de Mark Twain dans son thème , mais chez Bret Harte, l'ironie n'est pas l'essentiel, et l'humour est mesuré et n'est qu'un instrument de soulagement dans l'intrigue de ces histoires. Son regard a une très grande tendresse envers les personnages, généralement pauvres ou ratés. Ses joueurs de cartes trichent, mais ils sont aussi capables d'altruisme et de conduite sublime face à certaines circonstances. Leurs femmes sont aussi des survivantes, certaines perfides, mais simplement des survivantes dans un monde d'hommes. Les personnages ne sont donc pas riches dans leur description mais dans leur comportement, et surtout dans leur rapport à l'environnement. Il est curieux de voir à quel point les personnages les plus riches sont ceux qui s'adaptent à l'environnement sauvage et violent dans lequel ils vivent, et ceux qui viennent ou se déplacent vers l'est, c'est-à-dire vers la vie plus civilisée, semblent perdus, faibles ou d'une certaine moralité. efféminé. The Commander's Right Eye est une histoire qui comprend une ambiguïté de réminiscences presque fantastiques, The Luck of Roaring Camp est l'une de ses meilleures histoires, où un camp entier élève le fils d'une prostituée comme une sorte de trésor qui lui est propre, The Poker Outlaws Flat montre l'altruisme et le sacrifice dont la prétendue racaille de la société est capable de faire dans des circonstances extrêmes. The Tennesee Partner est un autre exemple du cas précédent et comprend l'une des fins les plus émouvantes de ceux-ci. des histoires. Brown de Calaveras, Miggles et How Santa Claus Came to Simpson's Bar sont autant d'exemples de cet altruisme et de cet esprit de sacrifice des personnages. Les hommes et les femmes de Bret Harte sont capables de tuer sans pitié, mais tout comme ils prennent chaque jour ces décisions drastiques, c'est peut-être pour cette raison même qu'ils sont capables de se sacrifier pour le bien d'autrui. Ce qui unit ces histoires, outre le lieu et les caractéristiques de ses habitants, ce sont les personnages qui réapparaissent sur scène dans différentes histoires, les joueurs Jack Hamlin et John Oakhurst, par exemple, ou Yuba Bill, le chauffeur de diligence, qui crée un lien de plus pour créer de la vraisemblance dans ce monde dont nous livre la chronique Bret Harte. Un monde qui semble réel mais qui a le goût de ce qui a été bien imaginé et raconté ; qui possède à la fois la certitude d'un temps passé et le fantasme insinuant de ce qui n'a jamais été vécu mais raconté encore et encore. Ce n’est donc pas un hasard si Jorge Luis Borges a préfacé cette anthologie. La chronique des temps violents et les personnages de nature contradictoire étaient liés à sa fascination pour un Buenos Aires lointain et imaginaire, peuplé d'hommes méchants aux visages de pierre mais à l'esprit d'un enfant effrayé.

Bertrand Russel

Essais impopulaires (1950)

Mon premier contact avec Russell remonte à plusieurs années. J'avais la trentaine lorsque j'ai lu le Dictionnaire de l'homme contemporain. A l'époque j'avais beaucoup aimé cette première approche d'une philosophie plus sérieuse que ce que j'avais vécu au lycée. Ses définitions et explications claires mais pas trop simplistes, sa connaissance approfondie de toutes les branches de la culture ont été pour moi une découverte importante. Ensuite, c'était une dette impayée que de relire davantage Russell. La fiction a toujours pris le pas sur la philosophie, c'est pourquoi ce n'est que longtemps plus tard que j'ai lu Unpopular Essays. Puis quelques années se sont écoulées et un peu d'expérience et d'apprentissage, et peut-être aussi un certain critère qui m'a permis de voir des défauts là où je ne les voyais pas auparavant, ou si je les sentais, ils n'étaient pas clairs. J'ai commencé ce livre en espérant l'apprécier autant que le précédent. Le premier chapitre parle de la philosophie et de sa relation avec la politique. Cela nous dit aussi que la science représente le libéralisme, puisqu'elle repose sur le doute et l'expérimentation permanente. Le deuxième chapitre nous dit que la philosophie a la capacité de fixer des guides et des limites aux découvertes scientifiques. Le troisième chapitre ou essai nous parle de la situation politique de cette époque, du danger du communisme et de la

menace d'une troisième guerre mondiale. Il propose trois hypothèses possibles pour l'avenir de l'humanité avant la fin du siècle. C'est là que commencent les erreurs. Il est évident qu'il est difficile pour tout penseur plongé dans les conflits de son temps d'être suffisamment impartial. Vos hypothèses semblent quelque peu enfantines au vu de ce qui s'est passé ensuite. Il nous parle, par exemple, d'une destruction complète de l'humanité ou de la création d'un gouvernement mondial commun. La réalité qui suivit, si elle n'était pas complètement éloignée de ses idées, était bien plus complexe. Son propos sur le danger du communisme s'inscrit dans la lignée de la paranoïa de l'époque, sinon aussi le résultat d'une tendance que son langage un peu superficiel ne tend pas à nier. Il nous parle de la différence entre l'Union soviétique et les États-Unis en termes de liberté, mais ne prend pas en compte l'apparition du maccarthysme et de l'impérialisme culturel des pays suivants. décennies. L'autre problème est qu'elle justifie également le recours à la force lorsque, par exemple, un pays est menacé par une idée ou une force dangereuse, ce qui contredit les idées présentées dans les chapitres précédents, où elle nous parle de la philosophie et du libéralisme comme force capable d'éviter tout conflit et toute violence. Russell était un grand penseur, immergé dans les conflits de son époque et très capable de s'adapter aux besoins et aux circonstances. C'est pourquoi, plus qu'un philosophe profond, il fut une sorte d'homme politique des disciplines de la pensée. Il est passé des mathématiques aux sciences, de la sociologie à la politique, de la philosophie à la littérature. En relisant maintenant son Dictionnaire de l'homme contemporain, je constate une similitude d'impressions. Son style fait de lui une sorte de vulgarisateur généraliste, intermédiaire entre la complexité des disciplines intellectuelles et le commun des mortels. Je ne veux pas dire que dans d'autres livres on ne trouve pas un Russell plus profond, parce que je ne les connais pas, ni que ses pensées intimes ne sont pas beaucoup plus intéressantes que ce qui est publié. Sa popularité venait peut-être de là, étant un intellectuel de masse, quelqu'un qui mettait en lumière les idées générales de la science et de la philosophie avec une certaine ironie et un humour intelligent. Quelque chose d'accessible à l'homme ordinaire qui n'avait ni accès ni capacité à une compréhension profonde ou à une discussion constructive des graves problèmes humains. Il y a aussi certaines de ses théories qui sont tombées dans une certaine absurdité, comme celle de l'éventuel gouvernement mondial et de la police commune. Ses opinions sur d'autres auteurs et penseurs, qui pour quelqu'un qui ne les a pas lus peuvent paraître intelligentes uniquement parce que Russel les exprime avec une connaissance écrasante et une ironie aiguë, s'avèrent arbitraires lorsqu'on lit ces auteurs avec un critère personnel, critique et mûr. En résumé, ses idées sont quelque peu simplistes, du moins au vu de ce qui a été lu, général et partiel. Son style est quelque peu arrogant et ne cache pas une position personnelle peu disposée à accepter l'arbitraire de ses opinions, et c'est pourquoi sa figure s'avère être celle de quelqu'un de plus attaché à lui-même et à ses propres critères que celle d'un penseur préoccupé par

l'angoisse ancestrale de l'homme et sa recherche de l'origine à travers la connaissance.

Miguel de Cervantes Saavedra

Les douze romans exemplaires (1613)

Il est généralement reconnu que Cervantes a fondé le roman moderne avec Don Quichotte de La Manche, en établissant la structure et le fil conducteur de l'intrigue autour du même personnage principal. Bien que les romans anciens ou les poèmes épiques aient été une succession d'aventures avec peu de relation chronologique ou de vraisemblance dans leur relation directe les unes avec les autres, Don Quichotte, constituant également une série d'anecdotes successives, ont en commun non seulement un certain caractère, mais une cause et un effet. relation qui modifie les scènes à venir, et donc, comme il ne s'agit plus de simples épisodes mais de scènes, se forme un schéma d'intrigue qui comprend un développement. Ce développement est ce qu’on appellera désormais histoire ou intrigue, dans laquelle interviennent à la fois des facteurs intrigue et psychologiques. A cette époque, ces termes n'étaient pas utilisés, bien sûr, mais ce sont des

extrapolations implicites, préalables, que l'on se permet, l'idée de l'évolution et de la croissance des personnages. En conséquence, se pose alors l'un des problèmes clés du roman : qu'est-ce qui est le plus important, l'intrigue ou l'exploration des personnages ? Plus tard, une autre question encore plus controversée surviendra, surtout pour le XXe siècle : la dichotomie entre l'histoire ou l'intrigue et le langage. Tout cela sert de préambule pour parler des Romans exemplaires, douze longues nouvelles que Cervantes a publiées à l'âge de 66 ans, déjà avec la renommée de Don Quichotte en remorque. Ces longues histoires pourraient aussi être appelées nouvelles, mais elles ont à mon avis la structure moderne d'une histoire, et elles sont d'une excellence qui transcende les quatre siècles où elles ont vécu. Tout d'abord, on reconnaît immédiatement un style de langage que l'on a déjà vu chez Don Quichotte. C'est un style difficile à définir ou à classer. Il a les idiomes espagnols de l'époque, son ton et ses accents caractéristiques, une fluidité extrêmement abondante et extrêmement légère. C'est simple en même temps qu'il ne tombe pas dans la facilité ou dans les concessions de mauvais goût. Mais c'est peut-être avant tout la musique de son récit, une poétique engagée au même titre que celle de l'écriture, incluse dans la forme grammaticale et les tournures spécifiques de chacun, en l'occurrence de chaque auteur. Tout cela constitue un rythme qui ne décline ni ne sature jamais par excès de baroqueisme. Ce langage se confond implicitement avec les thèmes qu'il traite, ou plutôt avec une autre des ressources stylistiques qui constituent un fond entre le langage et le thème, à savoir l'ironie et l'humour, le sarcasme et la tendresse. Ce sont les ingrédients du point de vue de Cervantes. C'est sans aucun doute un écrivain réaliste qui se consacre à capturer la vie des gens ordinaires. Ses personnages sont les pauvres, les abandonnés, les voleurs, les gitans. Mais cette réalité, au lieu d'être vue exclusivement dans ses aspects sombres ou négatifs, est renforcée par une vision sarcastique et humoristique, dont l'objectif n'est pas d'atténuer le drame, mais au contraire de le rendre évident à nous-mêmes, d'en rire, alors, et donc penser et ensuite pleurer, à nos propres misères. L'autre aspect est le thème. Ici, les intrigues sont dans certains cas rattachées aux thèmes habituels des romans de l'époque. Les jeunes filles sont kidnappées comme des filles qui sont élevées comme les filles des autres, jusqu'à ce qu'un gentleman juge bon de découvrir la dissimulation et de révéler la vérité, après paiement de la main de la jeune fille. Dans ce cas, nous pouvons inclure La Gypsy, The Spanish Englishwoman et The Illustrious Mop. Un autre thème lié au précédent est le déshonneur de l'adolescente ou de la jeune fille, comme dans Les Deux Jeunes Filles et La Force du Sang, mais même un thème fort comme le viol est dilué dans un traitement stylistique conforme aux canons de l'époque. , louant le courage et le bon sens des femmes et le bon jugement des hommes repentants. Ces concessions, cependant, bien qu'elles affaiblissent la force narrative, surtout dans la dernière histoire mentionnée, sont sauvées par l'habileté et l'ironie subtile de l'auteur. Le thème du picaresque se retrouve dans le voleur ou les personnages « animés » que l'on voit dans Rinconete y Cortadillo et La Señora Cornelia. L'homme jaloux d'Estrémadure est l'un des meilleurs de la

série, qui tomberait dans le classement précédent, mais qui se distingue par le développement magistral du personnage principal, le vieil homme jaloux qui enferme sa jeune épouse. Et ici, ce ne sont pas tant les caractéristiques psychologiques qui influencent, mais plutôt les simples actes et descriptions de l'environnement de la maison fermée, qui constituent en eux-mêmes l'un des mieux écrits en langue espagnole. Cette histoire est un parfait exemple de la symbiose totale entre l’intrigue, le style, le décor et les personnages. M. Vidriera pourrait également être qualifié de picaresque, mais ce personnage n'est pas quelqu'un qui veut profiter des autres pour son propre bénéfice, mais agit par folie passagère. Ses définitions et arguments sur la réalité sont d’une acuité inégalée, partageant à la fois une ironie dure et un humour naïf. Ces notes et réflexions sur le monde et l'homme, qui ressortent ici comme constituant le thème principal du récit, sont dispersées dans tous les autres, et il convient de mentionner La gitanilla (voir le monologue sur la vie des gitans) et Rinconete y Cortadillo (sur la vie des voleurs). Le mariage trompeur est un autre des moments forts dus à la rupture de la forme conventionnelle du roman. A partir d'un épisode mettant en scène des personnages picaresques, on entre dans une discussion qui porte son propre nom de roman au sein de ce roman ou de cette nouvelle. Cervantes nous a déjà habitués à ces références à la réalité et à la fiction mêlées dans son Quxote. Ce texte n'est pas une saga, puisque sa longueur le différencie tant par ses objectifs que par ses réalisations. Deux chiens, Cipión et Berganza, chiens d'hôpital (ou d'hospice), découvrent qu'ils peuvent parler, et sans pouvoir s'arrêter, ils parlent de leur vie, des propriétaires qu'ils ont eu, et leurs réflexions semi-philosophiques sont un prétexte pour parler. sur l'homme et sur le monde. Cette histoire contient l'un des fragments les plus réussis et les plus beaux, lorsque Berganza raconte ce qu'une sorcière lui a dit à propos de ses ancêtres. Cet épisode se démarque à la fois par sa beauté narrative et par la force thématique qu’il implique et sous-tend. Le mystère du mal et de la magie est à peine évoqué au sein d'un texte dont l'ironie et la tendresse alternent si magistralement qu'elles se confondent pour laisser cet arrière-goût à la fois doux-amer et agréable dans la bouche du lecteur. La dernière histoire, La Fausse Tante, se distingue par la crudité la plus nue de son thème, une jeune femme se prostitue par une femme qui l'a récupérée dans la rue. Comme dans le reste des histoires, la fin est heureuse, et l'amour est l'élément qui sauve les jeunes femmes perdues, mais c'est aussi un texte qui concentre en moins de pages et une plus grande densité tout ce que nous avons dit, de l'ironie et un certain humour. . tragique comme moyen de rendre tolérable la cruelle réalité.

LE SEXE EST COMME LA GUERRE

"Nous sommes tellement submergés par une quantité de livres que nous ne réalisons presque plus qu'un livre peut avoir de la valeur comme un bijou ou une belle image, dans laquelle on peut scruter de plus en plus profondément à chaque fois."

David Herbert Lawrence

D.H. Lawrence

L'amant de Lady Chatterley (1928)

Roman écrit à 34 ans, dIl fait preuve d'une maturité expressive et d'une lucidité unique, en plus, bien sûr, d'une audace qui n'est pas un simple effet narratif mais naît naturellement et nécessairement du thème. Et le mot naturel ou naturalisme surgit implicitement dans la conception de ce roman. Naturel non seulement en raison de la description soignée, presque bucolique, de la nature que l'on voit dans certaines histoires de Lawrence, mais aussi en raison de la fonction poétique et complémentaire qu'elle a par rapport aux personnalités rigides des personnages, et d'extrapolation ou de projection inversée de ce qu'ils ont volontairement décidé de se cacher, mais aussi dans le but de transmettre une certaine réalité de la manière la plus fidèle possible. À la lecture de ce roman, l’association avec Zola n’est pas arbitraire, mais presque directe. Les similitudes ne s'épuisent pas dans l'objectif quasi scientifique d'étudier la physiologie d'une société, ses comportements, ses répressions, ses hypocrisies et ses faiblesses, voire sa froideur et sa cruauté envers les autres et envers elle-même. La similitude augmente si l'on pense à l'audace descriptive et narrative, à l'absence de préjugés et à la rupture des tabous sur certains sujets qui étaient jusque-là des régions explorées uniquement par la littérature marginale, pornographique si on pouvait ainsi l'appeler à l'époque. Lawrence décide d'exposer les actions et les pensées, les paroles du quotidien que nous pensons tous mais que nous sommes obligés de réprimer par considération pour autrui selon l'éducation qui nous a été donnée. Des propos profanes, des gestes obscènes, tout un développement naturel d'expressions qui naissent spontanément du bonheur et du plaisir que deux jeunes personnes en bonne santé peuvent ressentir dans l'acte sexuel, avant et après. Le désir inné de sensations antérieures et de jeux libres de tout double sens, et donc de tout mal, après le sexe. Et cette audace n’est pas simplement une recherche d’effet, mais une expansion, une libération psychique de tout un système de répressions et de valeurs bouleversées. Clifford Chatterley est invalide à cause de la guerre et ne pourra pas avoir d'enfants. Cette fin du triangle amoureux est celle qui apparaît en premier comme un personnage pathétique qu'il faut comprendre et plaindre. Cependant, la colère face à

son état et une échelle de valeurs et de préjugés appréhendées le déterminent à se comporter de manière égoïste et cruelle envers sa femme et son peuple. On cesse alors d'éprouver de la pitié pour lui, et la pitié pour les faibles se transforme en mépris pour les instincts vils. Lady Chatterley se débarrasse peu à peu de ses préjugés de classe et se laisse vaincre d'abord par le désir sexuel, puis par la supériorité d'un corps et d'un esprit dénués de tout préjugé et de toute condescendance. C'est le corps et l'esprit du ranger, un individu désenchanté, cynique à l'égard de la vie en général et des femmes en particulier. Désenchanté par la vie, il sait seulement que le « picotement qui surgit entre ses jambes » est quelque chose qui l'enchaînera à nouveau à un désir et à une relation qu'il regrettera mais ne pourra éviter. Les discours entre les amoureux sont pleins de cynisme et d'exploration triste et pathétique des relations interpersonnelles et de la condition humaine en général. L'humour acide et l'ironie voilée sont transportés placidement et subtilement au-dessus du vertige du sexe qui, encore aujourd'hui, près de quatre-vingt-dix ans plus tard, soumet le lecteur à une révélation suprême de son propre sexe et de ses propres expériences sexuelles. Il n’y a pas de pornographie, on ne peut même pas parler d’érotisme explicite. Les mots pénis et chatte (en utilisant les termes traditionnels de la traduction) sont mentionnés d'une manière à la fois naturelle et stimulante. Il n'est pas sans importance de dire que si les expressions ouvertement explicites du forestier s'affrontent en raison de sa confiance en lui et de sa lucidité, mélange nécessaire d'une éducation aristocratique et d'une simplicité paysanne, la manière de se comporter de Constance tente de montrer ce que ressentent les femmes au-delà des frontières. masque qu'ils doivent exposer à la société, c'est-à-dire un comportement décent et raffiné. Lawrence a pris sur lui de traduire le plus fidèlement possible le plaisir inné des fonctions sexuelles féminines, non pas à travers une génitalité grossière, mais à travers les sensations et les jeux délicats, mais rudes, du sexe. La forêt est un autre protagoniste du roman, elle représente le lieu d'isolement où un homme et une femme peuvent être eux-mêmes sans être exposés aux opinions des autres. Une forêt intérieure, pourrait-on dire. La ville ou le village de Wragby représente le contraire, le devoir et ce qui devrait être, les masques du pouvoir et de l'argent, la bonne société consciencieusement entretenue avec des manœuvres cruelles approuvées par une lutte de classes qui ne envisage que la survie des plus forts. Et c’est ce grand contraste qui représente peut-être le thème le plus important du roman, au-delà du sexe et des désirs humains. La chute d'une société corrompue par ses propres répressions, par ses désirs et l'amour déformé et transformé en monstres par leurs propres mains. Clifford recourt à tout pour empêcher la fermeture des mines qui ont fait vivre sa famille pendant des siècles, face à une progression lente mais ferme des changements sociaux et à la croissance du pouvoir syndical et ouvrier. Clifford se cache d'abord derrière son travail d'écrivain, une manière peut-être plus valable de canaliser la colère de sa situation, même si son œuvre manque d'esprit, puis derrière le travail ardu de recomposition de ses entreprises. Mais quel que soit le succès de cet effort, il perd définitivement

sa femme et il ne pourra même pas conserver la façade habituelle car elle s'est révélée à la fois physiquement et spirituellement. Lady Chatterley, malgré ses propres limites et préjugés, sait que si elle n'obéit pas à ses désirs intérieurs, cela n'en vaudra la peine, et elle ne le considère même pas de cette manière consciente. Le désir sexuel s'est refroidi pour prendre les formes fermes d'une conception plus en phase avec le bonheur, ou peut-être avec votre manière intérieure de le concevoir. Elle est enceinte du ranger et l'enfant est l'avenir dont son amant a peur. A un moment donné, il lui dit : « J'ai peur de mettre des enfants au monde », et elle répond : « Sois tendre avec lui et tel sera son avenir ».

La similitude susmentionnée avec Zola nous parle d'une relation directe dans la même école de naturalisme, désormais libérée de ses détails excessifs et perfectionnée selon l'époque contemporaine. Si chez Zola il y avait une beauté dure et sale du quotidien et du laid, chez Lawrence le style gagne en poésie descriptive et en beauté intérieure et extérieure. Les extrapolations subtiles de la psychologie sont plus fermes mais moins grossièrement exposées. Une autre association intéressante est celle avec Madame Bovary. Comme Emma, Constance est poussée à rechercher l'affection et la satisfaction chez un amant, mais l'affaire est curieusement inversée tant dans le chemin que dans les causes entre les deux. Emma est une paysanne qui aspire à la bonne société, Constance est issue du monde et opte pour une vie marginale. L'une subit les frustrations et les déceptions de son amant, l'autre trouve fidélité et profondeur sentimentale. Emma connaît une fin tragique, la société la bat et elle décide de fuir dans la mort, Constance fait face à la société car elle sait qu'elle n'est plus seule, et bien qu'elle ne puisse pas la vaincre, elle ne fuira pas vers la mort mais vers une vie isolée mais plus âgée. .sincérité avec elle-même. Bien que la fin de Lady Chatterley puisse être qualifiée d'heureuse, l'impression du roman est celle d'une ironie cruelle et d'une vision amère du monde qu'il dépeint. En approfondissant la condition humaine, on y trouve des arguments formidables et lucides sur les caractéristiques des hommes et des femmes, sur les tabous et les hypocrisies, sur les sentiments et les comportements.

Il s'agit d'une étude à la fois sociologique et philosophique, et pour cela elle utilise à la fois la psychologie et une observation pointue et stricte de la société humaine, toutes ces observations filtrées à travers un esprit cynique qui n'exclut pas la pitié et la nécessité de comprendre son objet. étude. Lawrence, comme nous l'avons déjà dit à propos de ses récits, fait partie de ce qu'il critique, mais il parvient à prendre ses distances pour écrire ouvertement sur ce qu'il observe, mais pas assez loin pour que son regard soit froid. Le cynisme est une arme qui était autrefois un os entouré de chair, maintenant dépouillé de ses parties et de ses bords mous, transformés en arêtes vives qui coupaient avec une douleur très douce, mais qui explore avec la piété d'un scientifique qui se souvient d'un poème en le faisant. sa dissection méticuleuse.

L'officier prussien et autres histoires (1914)

Lorsque David Herbert Lawrence publie ces récits, il a 29 ans, et tant dans son écriture que dans son regard sur la société et ses personnages, l'auteur fait preuve d'une maturité et d'une acuité surprenantes. L’héritage littéraire anglais est clair en termes de retenue dramatique et d’absence absolue de toute sentimentalité gratuite. Ce qui ressort de ces histoires, c'est avant tout leur construction presque parfaite, non seulement en raison de la réalisation finale et de son impact sur le lecteur, mais, étape par étape, on peut constater une habileté et une maîtrise de ce que l'on veut raconter, en organisant , bien sûr, avec le talent et les instruments intellectuels nécessaires. Ces éléments, comme pour toute œuvre littéraire qui prétend être qualifiée de bonne, sont le regard discret et précis d'un homme qui participe et en même temps est témoin de ce qu'il raconte ou entend critiquer, un talent inné pour la narration dans le sens le plus profond. manière prudente possible, et une sensibilité exquise qui fait très bien la distinction entre le doux-amer de la vie et le simplement tapageur ou mélodramatique. La richesse de ces récits se distingue donc, d'une part, par le poétique et le descriptif, qui, non pas à cause d'une simple décoration, occupe une part très importante et étendue de ces récits. Cette richesse poétique du descriptif, qu'il s'agisse d'un paysage, d'une saison de l'année et Ses changements de nature, l'apparence physique d'un personnage, compensent et complètent l'extrême rigueur des protagonistes. Ils semblent être en permanence divisés entre deux forces opposées : ce qu’ils veulent être et ce qu’ils sont ou devraient être. Il existe une angoisse latente qui se confond souvent avec une colère contenue, parfois avec de la tristesse, parfois avec du sarcasme. L’histoire qui donne son titre au livre en est un exemple typique. Un officier prussien est victime de ses propres sentiments contradictoires et refoulés, certes homosexuels bien qu'ils ne soient jamais évoqués, ce qui l'amène à soumettre son subordonné à l'humiliation et à la violence. Et le subordonné est aussi victime de sentiments mitigés qui ne peuvent s’exprimer : amour, douleur, humiliation. Les barrières que l’homme a formées autour de lui, barrières d’éducation qui semblent aussi faibles qu’une barrière de verre, sont plus dures qu’un mur de ciment ou qu’une pierre elle-même. Et c'est là que les désirs et les instincts se heurtent et démontrent leur force encore plus grande que cette pierre, et sinon, ils se retournent contre leur propre propriétaire, le détruisant de manières très différentes. On retrouve la même chose dans d'autres récits magistraux, comme Les Filles du Vicaire, où elles représentent deux manières contrastées et archétypales de concevoir la vie. L'une se soumet volontairement à son mari, corps et âme, l'autre recherche envers et contre tout la passion et le véritable amour. Cette histoire, curieusement, magistralement, est aussi une histoire de liberté. La liberté des femmes de

choisir elles-mêmes l'esclavage même volontaire, la liberté des mineurs qui luttent contre une société de maîtres et de patrons qui fixent leur mode de vie, la liberté de la société qui se distingue à la fois de dominer les autres et de se détruire elle-même par sa propre répression.

L'impuissance des sentiments entre les couples est un autre thème important, notamment dans The White Media, où un mariage déjà mûr se retrouve victime d'un triangle amoureux subtil et discret, qui sape pourtant les fondements de l'amour qui jusqu'alors le maintenait. Dans Le Baptême, l'une des filles d'un vieux mineur a un fils naturel, et nous avons ici un exemple plus clair des différences sociales et des barrières d'éducation et d'intérêts économiques qui les produisent. Les personnages de Lawrence peuvent être des aristocrates, des classes moyennes ou de simples mineurs en proie à la pauvreté et à l'asservissement économique, mais dans chacun d'eux, il sait trouver la clé de leur conflit émotionnel. Ce sont les causes sociales qui, à première vue, sont pertinentes, mais le langage et la musique de la prose nous introduisent, nous imprègnent de la personnalité des protagonistes. Malgré la distance dans le temps et dans l'espace, ces personnages sont extrêmement quotidiens et compréhensibles, décrits avec une délicatesse et une sensibilité qui n'enlèvent rien au net et au tranchant quand il le faut. Par exemple, la manière dont Marie, la fille aînée du curé, se donne en offrande à son mari, un homme déjà réprimé, égoïste et proche de la cruauté, est pathétique. Qu'est-ce qui la pousse à le choisir : pour sauver la situation financière de ses parents, eux-mêmes froids et intéressés, ou y a-t-il une véritable conviction de la supériorité intellectuelle et spirituelle de son mari ? Il y a des fragments qui synthétisent parfaitement toute la philosophie de ces personnages : comme quand quelqu'un dit : « Et la solitude était un vide pire que la faim », ou quand on dit du protagoniste de The White Media : « Elle n'a pas pensé à elle. mari. Il C'était la base permanente à partir de laquelle elle pouvait effectuer de petits vols occasionnels vers le néant. Enfin, la dernière histoire, L'Odeur des chrysanthèmes, mérite d'être soulignée. C'est peut-être l'histoire la plus émouvante du livre, sans pour autant manquer de préserver la conception dure des autres. Ici, nous avons la femme d'un mineur avec deux enfants, attendant que son mari revienne du travail. Les heures passent et il ne revient pas. Elle se reproche d'avoir épousé cet homme qui va boire à la taverne au lieu de rentrer chez lui. Plus tard, ses compagnons le ramènent mort, il y a eu un accident dans la mine. L'homme est voilé dans la maison, et son corps est préparé par sa femme et sa mère. Et tandis qu'elle nettoie le corps de son mari, elle pense à l'étranger qu'elle a épousé, à l'homme qu'elle a aimé autrefois et qui n'est plus qu'un corps sans vie, incapable de tout sentiment et de toute chaleur. Et là naît la peur, la peur de la vie, innée, cruelle, mais face à la mort dont elle est désormais témoin, elle se détourne. Ils ne sont plus un, et bien que même dans la vie ils aient cessé de l'être, ils doivent s'éloigner de la mort, « leur dernier maître », avec peur et honte.

Heinrich Mann

Professeur Unrat (1905)

Mieux connu en espagnol sous le nom de L'Ange Bleu, nom du film tiré de ce roman, il ne doit pas perdre son titre original, puisque plus que le café-concert où se rencontrent les deux protagonistes, le film allégorique Le nom du professeur et les connotations de sa personnalité sont les véritables protagonistes du roman. Le professeur Raat fait partie de ces personnages si littéraires qu'il est extrêmement difficile de le caractériser visuellement à travers le jeu d'un acteur. Cela peut vous donner des détails sur les gestes, les vêtements et le ton de la voix, mais ce ne sera toujours qu'une parmi tant d'autres possibilités. La littérature a le mérite de préciser et pourtant de s'en remettre au hasard - ou à l'imagination du lecteur, qui est, de manière ambiguë, la même et différente - la physionomie physique puis morale du protagoniste. Bref, le professeur Raat est un homme de 57 ans, veuf, rancunier et rancunier. Il est ridiculisé par ses étudiants, voyant son nom de famille transformé par eux en Unrat, qui signifie en allemand « déchet ». Pendant longtemps, la vie de l'enseignant a été consacrée, plus qu'à enseigner, à attraper ceux qui se moquent de lui. Et comme il y parvient rarement, il trouve des moyens ingénieux pour se venger : leur confier des devoirs et des tâches scolaires difficiles ou tout simplement impossibles, se venger d'eux sur les familles dont les membres étaient aussi ses élèves et pour lesquelles il a fait un profit. carrière impossible au fil des années. Pourquoi Unrat se comporte-t-il de cette façon ? Qui a commencé tout cela ? On ne nous donne pas d'indices précis. Tout semble être un cercle vicieux : le professeur avec sa personnalité excessivement rigide et tyrannique, égoïste et injuste, et les élèves qui nourrissent leur ressentiment avec leurs moqueries, qui d'innocentes sont devenues les signes d'une haine immense. Ainsi, un camp provoque l’autre successivement et sans rupture de continuité. Le changement se produit lorsque Raat retrouve dans le carnet de son élève le plus détesté, celui qui ne l'a jamais appelé par son surnom, et qu'il croit donc le plus dangereux, quelques vers dédiés à un artiste de café-concert ou de cabaret de cette époque. type. Allemagne au début du 20e siècle. Il part à sa recherche dans le but de la prévenir de rester à l'écart de ses élèves, mais lorsqu'il la retrouve, il est séduit par elle. Ainsi, un nouveau combat commence entre les étudiants et lui, cette fois pour conserver l'amour et les faveurs de l'artiste. Elle trouve en lui une nouvelle opportunité d'être soutenue, puisqu'elle a aussi une fille naturelle, et ils se marient enfin. La ville entière

pense mal d'eux, Raat perd sa place à l'école, mais néanmoins la maison du couple commence à être visitée et connue comme un endroit où l'on peut jouer et boire librement, où peuvent se manifester tous les désirs de jeu et d'amour. De cette façon, Raat, apparemment extrêmement moraliste, se déplace du côté opposé du spectre moral, mais il ne cesse jamais d'être le vieux tyran qu'il a toujours été.

On voit ici une série de relations parallèles et subordonnées entre tous ces personnages. D'une part, la relation entre l'artiste Rosa et Unrat suggère quelque chose de similaire à ce qui se passe entre Lolita, la protagoniste du roman de Nabokov, et le mari de sa mère, également professeur. Non seulement à cause de la différence d'âge, mais à cause de sa relation de quasi-subordination avec elle, impliquant à son tour un désir de possession : ce que j'aime me domine mais sera toujours à moi et à personne d'autre. Rosa sait manier son professeur avec une ruse féminine pour obtenir ce qu'elle veut : un certain confort et du bon temps. À son tour, ce rapport de pouvoir se voit plus clairement entre Raat et ses élèves : si à l'école ils étaient soumis à son pouvoir, en dehors de celle-ci, ils le sont également grâce à l'aide que Rosa propose à son mari contre eux. Tout cela ne se manifeste pas littérairement comme des plans de vengeance ou des conspirations claires, mais comme faisant partie de la personnalité des personnages eux-mêmes. Ils conçoivent la vie de cette façon : grossièrement et simplement. Comme une survie dans laquelle la vengeance n’est que la conséquence de la rancœur et du ressentiment, et l’amertume et la frustration en sont le moteur. Cela relie Unrat à un autre personnage de Heinrich Mann, tiré du roman Le Sujet, où les relations et les conséquences du pouvoir sont également montrées non pas par des arguments mais par des comportements et des personnalités. C’est dans le corps et l’âme des protagonistes que les atrocités du ressentiment se transforment en actes de pouvoir et de haine envers autrui. Et il n’est pas nécessaire que ces personnages soient de hauts fonctionnaires, mais simplement des hommes capables de soumettre les autres à leur pouvoir et à leur volonté. Un autre exemple qui me vient à l'esprit, bien que d'un autre auteur, Par Lagervist, est celui du bouffon terrible et magistralement maléfique du Nain, ou, un peu plus exigeant encore, du Richard III de Shakespeare. Parce qu'on a oublié de dire que ces frustrations ont leur équivalence avec certains défauts physiques ou caractéristiques corporelles qui déterminent et personnifient une certaine difformité de l'âme. Dans le cas de Ricardo, sa bosse, dans celui d'Unrat, sa laideur et son manque d'hygiène. Malgré ces stéréotypes apparents, l’ambiguïté prédomine toujours. et contradiction productive entre les mains d'un bon conteur. On retrouve chez Unrat des désirs de vengeance, mais aussi une forme particulière d'amour pour l'artiste ; À son tour, il est considéré avec compassion par certains, par exemple son élève Lohmann, et aussi avec haine et ridicule par la plupart des autres. « L'Ange Bleu » est donc un lieu de confluence, un petit monde littéraire où se rencontrent des personnages, et donc des idées et des sentiments, bref, c'est le lieu où s'entrechoquent les conflits individuels.

Le style de narration est ce qui détermine les principales caractéristiques individuelles de ce roman. Sans ce style dur et concis, avec un manque absolu de poétique qui tend à atténuer la dure réalité de ces personnages, le roman serait ennuyeux et sans originalité. Le style sévère, précis et exact montre la puissance qui naît de la colère et du ressentiment. Il n’y a pas de place ici pour la compassion ou l’amour qui, lorsqu’ils semblent se présenter, ne sont que de simples simulations pour atteindre d’autres fins. Les personnages seraient presque ridicules sans leur pathétique tragique, dominé par des passions malsaines où les caractéristiques naturelles se confondent avec le conditionnement social. Tout cela se passe sans explications, seulement avec des comportements. Presque une allégorie du pouvoir du moment, du pouvoir gouvernemental et du pouvoir humain en général, ce roman nous offre une vision extrêmement dure et anticonformiste du monde à travers une anecdote presque racontée en passant, sans exagération, et c'est pourquoi c'est tellement puissant. Ce n'est qu'à la fin que l'auteur s'autorise une certaine condescendance à l'égard de la justice des hommes, nous montrant Unrat humilié et vaincu par ses propres machinations, victime de sa propre haine.

Claude Lévi-Strauss

Tropiques tristes (1955)

Tristes tropiques est une œuvre de l'ethnographe et anthropologue Lévi-Strauss qui, comme c'est le cas des scientifiques ou des penseurs les plus remarquables, outre la distinction et l'originalité inestimables de sa pensée, est aussi un grand écrivain. Si l'on aborde, comme c'est mon cas, ces disciplines apparemment éloignées de la littérature, c'est parce qu'il existe un « mode », une « forme », un style qui se charge de raconter des histoires, d'assembler la construction d'une théorie. , de rassembler hypothèses et anecdotes, réflexions et certitudes, impressions et descriptions. Avec tout cela, l’auteur doit convaincre le lecteur qui n’est pas forcément intéressé par le sujet. L'ethnographie, science qui nous parle de l'étude des races et de leur répartition géographique, entre autres objets, peut être monotone, froide, ennuyeuse pour le lecteur habitué à la fiction. Ici il n'y a pas de matériel fictif ou inventé, tout est absolument réel, du moins du point de vue de l'auteur, soumis dès le départ à une certaine objectivité, mais dont le matériel d'étude passe nécessairement par le filtre de sa pensée, imprégné, façonné par des années d'études et une façon de penser déterminée par la culture dont elle est issue. Ce sujet sera abordé à la fin du livre, la contradiction inévitable de l'ethnographe : critique de sa culture et complaisant avec celles des autres. Les autres seront plus ou moins complexes, dégradants voire supérieurs au sien, mais il y aura toujours un critère judicieux, logique, qui implique la compréhension de tel ou tel mode de vie. À son tour, cette compréhension viendra de la capacité critique que vous avez acquise en analysant votre propre culture, et pourtant, vous devez imposer un détachement moral lorsque vous étudiez

les autres, ce que vous ne pouvez pas faire lorsque vous étudiez la vôtre. Lévi-Strauss sait donc qu'il doit accepter la mutilation complémentaire de sa vocation : son rôle sera uniquement de comprendre ces autres, au nom desquels il ne peut agir. Et aussi et du fait de ce choix, il doit s'abstenir de prendre position dans sa société, de peur d'en choisir une qui se retrouve aussi dans les autres, et éviter ainsi tout préjugé dans sa pensée).

Mais regardons le parcours de l'auteur à travers ce processus évolutif, à la fois géographique et intellectuel. Dans une première partie, l'auteur nous parle du voyage en général. Il se souvient de son premier voyage en Amérique du Sud et plus précisément au Brésil, en 1935. Vingt ans plus tard, Lévi-Strauss se souvient de ce voyage et d'une certaine nostalgie, une idéalisation poétique s'infiltre encore involontairement dans les lignes prétendument objectives d'un scientifique, dont le pouvoir d'observation est son plus grand instrument, ce sont les mains d'un chirurgien ou les yeux d'un chercheur de laboratoire. La poétique du langage n'est pas un simple artifice, mais découle plutôt d'une grande habileté narrative qui utilise uniquement l'essentiel du littéraire pour que son histoire prenne les nuances de quelqu'un qui parle non pas dans une salle de conférence, mais dans le salon de n'importe quelle maison. , pendant ou après le dîner, ou peut-être autour d'un feu de camp. Le voyage à travers ces tropiques, pour ceux qui ont déjà beaucoup voyagé et observé attentivement les cultures retrouvées Dans son sillage, elle implique toujours une comparaison, même au-delà du conscient. Une odeur ressentie au Brésil évoque une rue visitée aux Philippines. Un paysage aride rappelle des souvenirs d'une partie de la Nouvelle-Angleterre. La comparaison naît non seulement des similitudes, mais aussi des contrastes, et c'est la richesse qui nourrit et alimente la pensée et le jugement réflexif de l'ethnographe. Si cet intérêt pour le paysage et les choses se transfère à l'observation des populations autochtones, le jugement doit inclure des valeurs morales qui produisent des frictions et des affrontements que l'ethnographe doit éviter pour que les surfaces de contact, c'est-à-dire les relations, perdent tout. irrégularité et bord préjudiciables à l’enquête.

La relation de l'ethnographie avec d'autres disciplines est essentielle. Un ethnographe doit être à la fois philosophe, psychologue et géologue. Pour cette raison, il doit savoir en voir une interprétation dans les arts des cultures anciennes, puisqu'il est lui-même un artiste de l'histoire : il doit interpréter comme il interprète une œuvre d'art. Il n’est donc pas étrange que Lévi-Strauss insiste plus tard sur sa propre étrangeté lorsqu’il nous raconte qu’au milieu de l’Amazonie, la mélodie d’une valse de Chopin lui revenait à l’esprit à plusieurs reprises. Il nous raconte qu'il n'avait pas d'affinités particulières avec ce musicien, mais qu'il n'aimait pas particulièrement sa musique. En réalité, sa prédilection se tournait vers Debussy ou Stravinsky, et après réflexion, il se rendit compte que de la complexité technique de ces auteurs il avait réussi à sauver, à « sédimenter », peut-être, la simplicité trouvée dans la mélodie de Chopin. Un explorateur, affirme-t-il, a pour fonction de scruter. Et cela résume, je

pense, la fonction de l’ethnographe. Le reste ne sont que des mots, des opinions susceptibles de toute réfutation. Peut-être que tout le reste, comme les grandes théories philosophiques de Kant, sont d'énormes œuvres d'art que la pensée s'est chargée de construire dans ce lieu fragile et beau, comme un zoo ou un musée du verre, qu'est l'esprit humain.

Toute la seconde moitié de l'ouvrage est une description très détaillée des quatre groupes aborigènes que l'auteur a visités au Brésil. Nous connaissons ainsi les peintures caduveo, dont la signification reste encore un mystère ; la configuration du village et les lois sociales chez les Bororo ; le primitivisme quelque peu violent des Nambiquara ou la convivialité presque XVIIIe siècle des Tapí-Kawaíb. Dans une région aussi étendue que la France, son propre pays, Lévi-Strauss trouve une population minime, dont les ancêtres ont été décimés par les épidémies apportées par l'homme blanc, mais parmi laquelle on peut trouver des contrastes plus grands que dans l'ensemble de la population contemporaine d'une région. avec les mêmes caractéristiques dans la société occidentale. Les préjugés et la condescendance, la vengeance et les passions sont les mêmes facteurs qui ont toujours mobilisé l'homme, mais dans chaque culture ils se façonnent d'une certaine manière, prenant la forme de lois ou de coutumes. Les contrastes créent des frontières, et là où il y a des frontières, il y a des conflits. Ces problèmes ont toujours tendance à être résolus par la guerre. Mais il est curieux que ces villages de personnes apparemment figés dans le temps n’adoptent pas facilement ces mesures violentes. Il en reste peu, ils le savent, parfois un village n'est qu'une famille, et ils ont mûri, peut-être plus sagement que l'ensemble de la civilisation contemporaine.

En résumé, Lévi-Strauss nous propose un ouvrage qui n'est ni un livre de voyage ni une étude strictement scientifique, ce n'est pas une étude philosophique de l'humanité ni une théorie sociologique comparée entre société ancienne et moderne, ou primitive et civilisée. C'est tout cela à la fois, et c'est avant tout une œuvre de littérature scientifique et artistique, seulement dans la mesure où les deux points de vue peuvent se rencontrer sans conflit, complémentaires, formant une symbiose dont la signification est plus grande, plus englobante. , pas clairement conforme aux canons de divulgation ni de facilité. Peut-être quelque chose comme une œuvre d'art, comme ces peintures caduveo, où les formes géométriques sont des représentations et des symbolismes de la réalité.

Ambroise Bierce

Histoires

Ce commentaire est basé sur deux anthologies assez disparates de nouvelles de Bierce. Le premier s'intitule The Bridge Over the Owl River et apporte une introduction peu complète mais suffisamment informative sur l'auteur et son époque. La division des histoires selon les livres dont elles ont été extraites est également intéressante, ce qui permet au lecteur une idée approximative des caractéristiques de chaque livre et des évolutions de l'auteur tout au long de son œuvre. Je répète que cette tâche des éditeurs est intéressante mais assez superficielle. En tout cas, il constitue une très bonne introduction pour ceux qui n’ont jamais lu Bierce auparavant. La deuxième anthologie s'intitule El club de los parricidas, qui dans ce cas est le titre original d'un de ses livres, mais tous les livres ne sont pas inclus ici. qu'ils appartiennent à celui-ci et d'autres s'ajoutent. Cette dernière édition se caractérise uniquement par l'homogénéité des récits choisis, ainsi que par la traduction précise de Daniel Kaminski. Cela nous amène à parler de la production et notamment des histoires de Bierce.

Si j'ai dit plus haut que les récits choisis dans la deuxième anthologie étaient homogènes, c'est parce qu'ils sont tous caractérisés par une des branches des nouvelles de l'auteur, qui se caractérise davantage par l'absurdité que par l'horreur. Ces deux lignes constituent des lignes transcendantales dans son œuvre. D'un côté, l'horreur directe, sans ambiguïté, comme par exemple dans les récits rassemblés dans son recueil Can This Happen ?, ou dans les Contes de Civiliens. Ici, le fantastique est l'élément principal, mais le genre est limité non pas tant par l'approche directe et sans préjugés que par un langage soigné et très littéraire qui tend à contenir des excès inutiles. Ici l'horreur est plus suggérée par le mystère que par les mots, qui, bien que directs dans la description du formidable, ne tombent jamais de mauvais goût. Le mystère est ce qui reste comme toile de fond et axe directeur de ces histoires. La description ne cesse d'être austère et directe, comme nous l'avons déjà dit, mais elle est mesurée et mise au service d'une histoire qui reste dans les limites du plausible. Il est extrêmement difficile de l’expliquer et encore plus difficile d’atteindre cet équilibre. Un auteur peut limiter ses excès morbides et réaliser un bon récit, mais il est bien plus compliqué de parvenir à un équilibre entre deux mondes qui ne sont pas si différents. Une image appropriée serait peut-être de décrire Bierce marchant le long d’une haute crête entre deux abîmes : l’un de réalité et l’autre de fantasme. Les deux sont aussi possibles qu’impossibles, et par conséquent diverses explications ou causes sont tolérées dans les deux cas.

Il n'y a pas tellement de travail psychologique dans la littérature, même si l'explication psychologique des événements et des personnages ne peut jamais être complètement exclue. Ce qui distingue ces histoires, c'est l'inclusion dans un monde étrange, qui ne doit pas nécessairement être fantastique, car la plupart ne le sont pas. Ce sont des lieux communs, des villes et des forêts, des cabanes et des champs de bataille. Dans tous ces lieux, cependant, il y a quelque chose d'étrange donné par le regard des personnages. Un exemple typique où les éléments fantastiques et réels ou psychologiques se confondent parfaitement est celui qui donne titre à la première sélection mentionnée ci-dessus. Nous avons là un homme sur le point d'être pendu par ses ennemis pendant la guerre civile américaine. Au fur et à mesure que l'histoire avance et que les raisons de sa condamnation sont expliquées, il est exécuté, mais apparemment la corde se brise et l'homme tombe dans la rivière, où il peut nager et fuir les tirs de ses ennemis. En s'enfuyant, il se souvient de sa famille et peut les apercevoir un instant au bord de la rivière. Enfin, on sait que son corps est toujours suspendu au pont, et que tout s'est passé dans les instants infinitésimaux précédant la mort. Dans d'autres récits, les histoires de fantômes prédominent, mais ce ne sont pas des apparitions grossières ou capricieuses, mais plutôt des éléments plus importants que les personnages de chair et de sang, plus importants encore que l'histoire elle-même. Parce que ces fantômes n’ont pas besoin de s’exprimer avec des mots et que leurs actions sont minimes. Sa simple apparence est déjà une explication de ce qui se cache non pas dans les murs d'une maison, mais dans l'esprit des

personnages qui leur sont liés, par exemple dans l'histoire magistrale Le doigt d'honneur du pied droit.

La deuxième ligne déjà évoquée est celle des histoires sarcastiques. Ici, le fantastique continue de prédominer, mais dans ce cas le fantastique ne représente pas un fait surnaturel, ou s'il l'est, il ne nous est pas donné comme quelque chose de trop étrange pour le point de vue des personnages. On pourrait même dire que pour eux les événements fantastiques ne sont que des faits quotidiens, aussi plausibles que les événements ordinaires. Les causes d'événements insignifiants ne sont-elles pas parfois plus étranges ? Qui détermine les limites du possible, sans parler des frontières incertaines de la vraisemblance ? Bierce joue sur ce terrain, dans l'ambiguïté des causes et non des faits. Dans ces histoires, nous pouvons trouver une famille qui fabrique de l'huile à partir des corps de fœtus et d'enfants, un hypnotiseur qui incite ses victimes au meurtre, ou encore une famille vouée au meurtre et dont les membres sont instruits dès l'âge de cinq ans. Les paramètres de la logique et du sens commun ne sont pas perturbés d'un point de vue chaotique ou confus, mais ce qui est établi comme normal est ce qui subit des ruptures et des adaptations, pour prendre de nouvelles formes, similaires à ce qui est habituellement accepté comme normal et moral. mais cela impose de nouveaux comportements de vie. Ici, le meurtre et le crime côtoient le quotidien, et sont donc pris dans la trivialité du quotidien. On pourrait appeler cela de l'humour noir, mais il n'y a pas de situations humoristiques directes, peut-être de l'ironie, bien sûr, mais d'une manière qui le rapproche de la satire grotesque.

Le style de Bierce ne l'éloigne jamais du possible, comme si l'on lisait une chronique journalistique actuelle, si pleine du pathétique mélange de vérité et de mensonge, de folie et de tragédie, ou l'histoire d'un ami qui nous raconte une anecdote à sa manière. . vécu en voyage ou dans un bureau administratif, où l'absurde se pare de certaines exagérations subjectives. Si nous réfléchissons à ces situations, il ne nous est pas difficile de les extrapoler à ces histoires de Bierce où l'absurde s'installe à la place du réel, prend racine dans le sol et pousse en donnant des feuilles et des fruits qui peu de temps après ne seront plus disponibles. cela nous semble si étrange comme au début. Ainsi, l'invraisemblable ne tombe pas en raison de sa fausseté inhérente, mais est soutenu par le grotesque et le curieux, se révélant aussi attractif qu'un bestiaire d'hommes.

Les mêmes règles s'appliquent aux contes réalistes de Bierce. Le tragique y est déterminé par les hommes eux-mêmes, tout comme l'horreur dans les contes fantastiques.

Bierce ne fait pas de l'horreur de l'humour, mais en extrait le risible, le grotesque, comme un sourire maléfique ou sarcastique. Qui sait, après tout, dans ces zones et territoires sombres, les limites exactes, les frontières que nous essayons d'établir avec des mots simples ?

Henriquez

Le café de Phil (2009)

Ce recueil de poèmes (dont le pseudonyme cache, protège ou symbolise, selon ses intentions, le véritable nom de l'auteur, et que je considère obligatoire de mentionner ici en l'honneur de la qualité de sa poésie : Ariel Güallar) pourrait se résumer, en mon avis, dans quelques vers de l'avant-

dernier poème : "Histoires/comme des miroirs/ou des voitures coulées". On y trouve ainsi, aussi brève que précise et claire, toute une conception du regard que l'auteur semble porter sur le monde, ou plutôt le résultat que la vision du monde a provoqué sur ses yeux, recevant désormais une regardez-les de près au cynisme, mais sans ses traits paralysants ou négatifs. Le sarcasme et l'ironie apportent leurs nuances, et l'humour prend des tonalités acides sans devenir grotesque ou pessimiste. Le regard est donc mortel, comme dans l'un des premiers poèmes : Hasta que, mais il peut aussi être nostalgique et d'une sensibilité confinant à l'émotionnel, comme dans Allá Above.

Le style choisi est également particulier, car il crée dans les poèmes un espace intermédiaire entre le réel et l'imaginaire. La perception n'est ni expliquée ni décrite, mais plutôt "traduite" par des mots qui acquièrent un rythme obtenu avec des ressources variées: doubles sens puisés dans l'inconscient collectif, métaphores littéraires, images de toutes sortes qui se caractérisent par leur originalité discrète, voire des ressources surréalistes ou symbolistes. Ces dernières constituent une nouvelle tournure de cette méthode poétique, puisque sans en être l'héritière directe, elle reprend la même vision tordue et farfelue pour l'adapter à un regard personnel, plus localiste, autochtone. L'exemple le plus clair est A Visit, où les poètes surréalistes se côtoient dans un environnement où le temps et l'espace deviennent un jeu de leur propre imaginaire. On le voit aussi, appliqué moins comme un jeu littéraire que comme un véritable poème, dans Greeting Revisited. Les thèmes sont variés et peuvent généralement être classés en poèmes de voyage, où les itinéraires et les paysages ouverts sont d'autres formes de représentation poétique ; de longs poèmes, où prédomine une satire claire mais jamais idéologique, seulement sarcastique sur l'homme en général, comme dans Don Diego ; les poèmes courts, aux concepts précis et retentissants enfermés dans des définitions d'apparente innocence, comme dans Différence ou similitude ; les poèmes de nostalgie et de mémoire, comme Dog-Fish ou Allá Above.

La cafétéria de Phil est une section à part, qui contient un ensemble de poèmes qui ont en commun, outre leur style, le même espace, qui sous le regard de l'auteur, est plus un lieu poétique que physique. Des fantômes et des gens se rencontrent dans cette cafétéria, mais c'est aussi un lieu de convergence d'autres temps et d'autres lieux. Fleuves et ports enrichissent l'atmosphère poétique, comme « un défilé de villes perdues », selon l'auteur lui-même, ou plutôt comme des « lieux inexacts ». Mais tout cela, qui ressemblerait à un chaos de confusion, n'est qu'un amalgame d'épices ou de substances chimiques, une alchimie d'odeurs à peine perceptibles, qui a la propriété de générer des images chez le lecteur, d'évoquer des espaces cachés et des souvenirs, presque perdus. dans l'esprit de chacun. Lofts ou routes, bars ou chambres. Güallar sait comment les invoquer avec sa voix basse mais très aiguë.

Ricardo Krakovski

Vertèbres les jours (2009)

Le titre est un peu déroutant, c'est vrai. La grammaire familière semble cette fois remise en question et laissée de côté. Un nom utilisé dans ce cas comme adjectif. Non pas comme verbe, c'est-à-dire : vertèbres les jours, mais les jours ccomme vertèbres. Ainsi : Vertebras los dias établit dès le début un concept, une conception : le temps compté non comme une ligne sans interruption, mais comme une somme de fragments successifs, appelés minutes, heures, jours, etc. Toute mesure est apte à définir une chaîne de cellules temporales que l'auteur a décidé de comparer ou de représenter comme des vertèbres du corps. Ce choix n’est pas capricieux, car l’un des thèmes récurrents de ce recueil de poèmes est celui du corps vu comme reflet ou symbole de l’extérieur. Le corps est aussi quelque chose d'extérieur, quelque chose que les autres voient, bien sûr, mais pas par nous, du moins pas complètement, sauf lorsque nous nous regardons dans un miroir, et cela représente un artifice, un artefact que nous utilisons comme moyen de communication avec nous-mêmes le monde (nous voir comme les autres nous voient, ou du moins approximativement). Par conséquent, le corps, pour son propre propriétaire, est quelque chose de presque aussi interne, comme l'âme et les pensées, comme les sentiments ou tout ce qui est plus profond et au-delà de toute définition. Ces poèmes parlent de l'amour (Distance, Uncage), du temps (Future, The Hours) et du corps (le cycle de mes mains). Il nous parle d'un double regard, d'un miroir qui n'est plus un artefact mais un double regard, par exemple dans les poèmes Ojos Vista, Versiones de la Thing, That, le cycle des Lectures. Il existe un ensemble de poèmes consacrés à diverses villes ou pays, où la description semble prédominer, mais c'est un simple prétexte pour présenter une vision intérieure de la ville, la ville intérieure qui a ébloui le poète à l'époque et qui nous parvient aujourd'hui. comme un fragment sauvé de la mémoire, filtré et imprégné d'un lyrisme approprié, austère et précis. Cela nous amène à dire que dans ces poèmes nous pouvons trouver diverses ressources, qui nous renseignent sur la maturité et le talent de l'auteur, et que toutes peuvent être regroupées en deux tons poétiques presque contrastés : un plus traditionnel, où la musicalité et un le rythme prédomine, ce qui conduit à la nostalgie, où l'on peut presque entendre des échos musicaux indigènes, tant urbains que ruraux, sans jamais tomber dans la facilité de les évoquer, car c'est quelque chose d'intuitif, simplement, quelque chose d'implicite dans la musique du poème, que l'on peut voir dans le cycle dédié aux villes, mais prédomine dans la majorité ; l'autre est un rythme plus brisé, bien que non hermétique ou déroutant, comme on le voit dans Vertebrados et les deux poèmes Word. On retrouve également certaines influences dues au ton et au thème, au rythme : Juárroz et Porchia surgissent dans l'esprit du lecteur attentif de ces poèmes

de Krakovsky. Bref, ce recueil de poèmes rassemble à la fois le mérite de sa revendication et celui de sa réalisation, tous deux compatibles, comme cause et effet, ou question et réponse. Krakovski a proposé de nous parler, ainsi qu'à lui-même, du temps, ou de la vie, qui sont peut-être une seule et même chose, et pour que ce soit encore plus clair, je transcris un fragment qui résume tout cela : « Si nous mesurons cette heure/pour exemple/elle/congele lentement/commence à compter les côtes...

Viviana Abnur

Delta (2009)

Abnur nous a habitué avec ses précédents recueils de poésie (Qui a assassiné Bambi ? et August) à attendre de ses poèmes des poèmes peu nombreux, d'une grande brièveté et, surtout, d'une austérité confinant au silence. Un silence dans lequel la poète semble plongée entre livre et livre, rompu seulement lorsqu'elle décide de montrer, comme si la page imprimée était audible et ne faisait pas partie du silence, ses poèmes obtenus ou sauvés du silence d'où elle est sortie. pour les chercher. La brièveté n’est pas toujours une vertu, et l’austérité n’est pas non plus une valeur en soi. Ils ne deviennent pertinents que lorsqu’ils sont appliqués à une idée profonde et précieuse, une idée si intense, si forte et si pointue qu’elle doit être prise et explorée, presque disséquée, avec un soin et une délicatesse extrêmes. Il n'est pas agréable de faire des distinctions entre poèmes masculins et féminins, un bon poème va au-delà des genres. Mais quand on parle du point de vue et du traitement qu'un poète donne aux choses et aux objets qu'il a décidé de prendre comme substance de sa poésie, il y a une distinction inévitable. Il n’en est pas de même lorsque la dissection de la réalité, qu’elle soit émotionnelle, matérielle ou historique, se fait avec la délicatesse et la parcimonie réservées à certains types de femmes. Le regard de la personne à laquelle nous avons affaire maintenant est à la fois timide et précis, c'est un regard réservé et extrêmement discret, cruel mais en même temps avec une tendresse d'une élégance exquise. Les thèmes qu'il aborde dans ce nouveau recueil ne diffèrent pas de ceux des livres précédents, les mêmes préoccupations continuent d'être l'objet de son regard : les relations humaines, qu'elles soient de couple, de famille, ou, comme on le retrouve souvent chez Abnur, entre une femme plus âgée et une femme plus jeune. Des relations qui dans ce cas sont « incarnées » par des objets du quotidien, généralement des objets d'une maison, des objets ou encore des tâches ménagères ou des travaux courants. Dans tout poems on retrouve un rythme lent typique de la réflexion, qui mène à la profondeur presque sans s'en rendre compte. Bien sûr, il faut des idées importantes pour qu'il y ait de la profondeur, car seules les choses lourdes ou écrasantes sont capables de couler la surface triviale sur laquelle nous nous déplaçons quotidiennement. Ces idées peuvent être le passé, l'amour, la déception, le temporaire, la mort. Dans ces nouveaux poèmes, Abnur respecte son style,

mais change un peu le format. Ici, il prend la forme d'une prose sans signes de ponctuation ni majuscules, mais les vers continuent de conserver leurs pauses internes. A leur lecture, il n’y a ni confusion ni doute. Il n’y a pas d’hermétisme, il n’y a pas d’images symboliques ou allégoriques. La métaphore est si subtile qu’elle semble ne pas exister. C'est le grand mérite de ces poèmes. Je l'ai dit plus haut, les choses quotidiennes sont représentatives d'autres réalités plus intérieures, mais cette représentation est construite et façonnée avec la même douceur avec laquelle elle nous a conduit par la main vers les régions profondes évoquées plus haut. La même auteure définit la conception d'un style dans l'un de ses poèmes : « nous créons un langage quotidien plein de synonymes », qui détermine à la fois une limitation, due à l'inévitable obscurité ou confusion qui cache la vérité, et une possibilité infinie d'expressions. et des variations sur toutes choses dans le monde. Mais le nouveau choix de format ne change rien au choix esthétique d'Abnur, c'est-à-dire à son choix poétique. Les mêmes pauses étaient déjà données dans les poèmes des autres livres, avec des préoccupations similaires, et surtout le même regard sérieux, triste et doux, avec des mains qui explorent et ne savent pas trembler en essayant d'apercevoir la vérité cachée en tout. .

Thucydide

Histoire de la guerre du Péloponnèse (vers 410 avant JC)

Ce n'est pas un roman, mais un livre d'histoire. Mais comme toute idée initiale, c'est un concept qui sera modifié au fil de la lecture des 900 pages qui constituent cette chronique d'une guerre qui a duré plus de vingt ans. L'écrivain lui-même se définit comme historien, et dans les premiers chapitres il nie les poètes (en ce qui concerne Homère, bien qu'il ne le mentionne pas) et Hérodote (qui l'a précédé dans cet art), et donc sa vision est nécessairement subjective, détaillé et détaillé, bien que sa tentative marquée d’impartialité soit louable et très digne d’admiration. Un autre facteur important est le temps écoulé depuis le récit de ces événements. L'ancien style d'écriture était basé sur des histoires et des chroniques entendues par d'autres ou vues personnellement, qui circulaient d'un endroit à l'autre, de bouche à oreille. La documentation des historiens de cette époque était nulle ou rare, par conséquent leurs chroniques devaient être construites sur la base de faits qui pourraient bien ne pas être vrais, mais dans la vérité desquels ils devaient se fier. De là vient le style de sa narration, un style épique héroïque, dont est né le roman lui-même. Des frontières très diffuses séparent l'épopée historique du roman. Ce que nous appelons aujourd'hui romans historiques n'atteint même pas ces monuments littéraires, d'abord en raison de leur qualité, ensuite parce qu'ils ont été construits en même temps que les événements. Si l’on peut faire un parallèle, ce serait peut-être avec les romans sur la Première Guerre mondiale écrits par des auteurs nord-américains dans la première période

d’après-guerre. Mais revenant à Thucydide, l'auteur lui-même fut un participant actif à la guerre aux côtés des Athéniens, puis il fut exilé pour des raisons politiques. Et depuis cet exil sur les terres du camp adverse, il a décidé de raconter cette guerre depuis le début et d'une manière aussi impartiale que pleine d'une description cruelle et dure des événements. Nous pouvons souligner plusieurs facteurs dans le bien-fondé de ce travail.

1) Structure : bien que l'auteur nie « ce poète » qui a déformé la vérité, son œuvre utilise également la dramatisation pour raconter l'histoire. Il n'y a pas de documents à fournir, mais la propre voix des participants à la guerre, dont les discours se chargent de recréer comme si le lecteur les entendait. La mention d'Homère n'est pas non plus disqualifiante, Thucydide se charge même de transcrire une partie d'un de ses poèmes dans ce récit. Il n’y a cependant aucune trace d’invraisemblance dans ces discours reconstitués. Au contraire, ce sont eux qui donnent une touche d'humanité aux événements décrits, et rapprochent les épisodes du lecteur en lui montrant une vision, un point de vue personnel, partiel et intéressé selon le personnage qui parle, mais pour cette raison plus caractérisés, plus spontanés et plus familiers tant pour les vertus que pour les vices ou défauts qu'ils révèlent. Un autre élément important de la structure est la simultanéité des événements d'un même chapitre, racontés avec un point sans provoquer aucune confusion. Ce qui se passe dans un secteur du pays contraste avec ce qui se passe simultanément. toi dans un autre. Cela génère un rythme étrange pour des textes de ce type, un rythme rapide, parfois vertigineux, créant une vision panoramique et personnelle à la fois. Ils n'avancent jamais de faits, comme on pourrait s'y attendre pour un historien qui connaît la suite des événements, ils génèrent seulement une attente vivante et permanente, notamment à travers les discours des personnages. De temps en temps, cependant, il annonce quelque chose qui va se produire ou récapitule brièvement.

2) Éléments : les instruments utilisés par les guerriers sont les mêmes pour un même auteur. Il les utilise pour raconter les batailles : machines mécaniques, corps à corps, navires innombrables, armes en tout genre. Ces éléments sont innombrables et il serait difficile de les énumérer, mais leur mention détaillée accentue la notion de réalité. Il donne au lecteur la sensation d'assister à des batailles navales, d'entendre le bruit des armes et les cris des hommes, de sentir l'odeur du sang et des incendies.

3) Stratégies : de la même manière que dans le point précédent, les discours, les trahisons, les rébellions, les massacres, les murs construits pour assiéger ou défendre les villes, les trêves qui ne sont jamais respectées, sont des méthodologies implicites dans le travail de guerre, et que l'auteur utilise magistralement pour composer son récit. Il est vrai qu’il ne fait rien d’autre que raconter les faits, mais il existe de nombreuses façons de le dire. Peut-être que le patrimoine oral a été le principal mérite de la formation et de l’apprentissage pour la narration correcte d’une histoire. Peut-être que le fait même de décider en quelques secondes et au

cours de la même narration quoi dire ou laisser taire, quel ordre donner aux effets et à leurs causes, est le premier et le plus important antécédent de toute la littérature écrite. Thucídies le savait sans doute, car il savait introduire subtilement l'ironie et la trahison voilées dans chaque discours, donnant ainsi une personnalité à chaque protagoniste, il savait mettre l'accent sur les trahisons individuelles et collectives pour des intérêts personnels, affectifs ou mesquins comme engrenages de guerre. . Les trêves, il le savait, étaient signées pour ne pas être respectées, comme des pauses et des silences temporaires qui cachaient des haines ou des ressentiments insatisfaits. La construction des murs est un autre facteur d’une immense importance pour l’avenir que nous connaissons bien, nous, contemporains du XXIe siècle. Concernant les massacres, il n'y a rien de plus à dire que ce sont des histoires d'une immense familiarité, et que même si elles sont répétées et connues, en l'occurrence, entre les mains d'un grand écrivain, elles ne provoquent pas la même chose et même une plus grande sensation d'inconfort et d'horreur. Les trahisons et les rébellions sont des stratégies complexes et complexes, confuses dans une situation politique où chaque île et chaque ville change de camp selon sa convenance ou sa peur du pouvoir en place. Tout cela est très clairement exposé par la même habileté avec laquelle l'auteur s'est chargé de capturer les éléments matériels que nous avons évoqués précédemment. Les batailles rangées ne sont ni plus grandes ni plus cruelles que les trahisons et les manœuvres politiques développées au Sénat ou dans les gymnases athéniens, ni dans les provinces lointaines de la mer Égée.

4) Les hommes : les personnages de cette guerre sont les soldats et les guerriers, les officiers et les capitaines qui ont la particularité d'être aussi des penseurs et des philosophes, les uns, des médecins et des écrivains ou des historiens, d'autres. Ses discours témoignent de sa culture et de sa valeur personnelle, même s'ils témoignent d'un double intérêt. Des exemples de cette admirable personnification sont deux couples opposés : Bracidae, chef du Péloponnèse, et Thucydide lui-même, chef des Athéniens. Même si l'auteur apparaît peu, sa sincérité l'oblige à exprimer la différence presque abyssale avec son adversaire. Même si Bracidae est son ennemi, il laisse des preuves de sa valeur en tant que personne et en tant que guerrier. Son habileté l'a vaincu, et ceux qui chassent Thucydide sont les Athéniens eux-mêmes. L'autre couple contrasté est celui d'Alcibiade, un Péloponnèse, et de Nicias, un Athénien. Ici, les mérites littéraires sont encore plus grands, car la complexité des deux est montrée de manière exquise. Alcibiade résume tout ce dont sont capables les mauvaises vertus de la guerre : un esprit intéressé par les avantages personnels, une soif de violence, une trahison par convenance, un changement de camp à volonté et une provocation de projets politiques. Nicias est un Athénien discret, réticent à déclencher la guerre mais prêt à tout pour défendre ses hommes. La personnalité de Nicias est noble, mais son corps commence à montrer une faiblesse, une douleur rénale qu'il mentionne dans ses lettres et qui ne fait qu'accentuer les mérites littéraires de l'auteur et du personnage. Voici donc la poésie cachée de Thucydide, la manière dont, sans abandonner

l'histoire comme réalité et science, il se charge de révéler la poétique cachée des événements humains.

5) Causes des guerres : au début il y eut des conflits entre les Corinthiens et cArciniens qui ont amené Athènes et le Péloponnèse à se soutenir, mais ils n'étaient que des excuses pour des ressentiments antérieurs, et surtout pour quelque chose qui n'a pas changé depuis, et que Thucydide révèle très bien. La guerre est une affaire, tant pour les gouvernements impliqués que pour les individus. Pendant dix ans, la guerre se poursuivit, puis interrompue par une trêve qui ne se concrétisa que par les accords signés par les ambassadeurs. Bientôt, la guerre reprend avec plus d'ampleur avec un nouveau prétexte : l'île d'Argos se rebelle et devient indépendante, en concluant des accords avec les Athéniens. A son tour, un conflit entre indigènes de Sicile provoque l'aide des Athéniens, et les Péloponnèse sont appelés à contrer cette invasion d'Athènes. Ainsi commence la deuxième étape de la guerre, qui prolonge le conflit au-delà de vingt ans. Cette deuxième étape sert d'incitation au travail, car comme il sied à un roman, la seconde moitié prend de l'importance, atteignant des niveaux dramatiques bien plus élevés que dans la première moitié. Les batailles navales autour de la Sicile sont d'une grande habileté narrative, le siège de Syracuse acquiert un drame énorme et exemplaire pour tout narrateur digne de ce nom. L'avant-dernier livre constitue le point culminant, avec la fin de la flotte athénienne détruite et ses membres poursuivis et tués. Et avec Nicias, le noble guerrier, tué plutôt que capturé et retourné à Athènes. Le dernier livre est une sorte d'épilogue où prédominent les stratégies politiques, où les trahisons sont plus abondantes que les batailles, où la démocratie athénienne est remplacée par l'oligarchie. Mais ce travail tente de se démarquer de tout préjugé ou stéréotype. Les Athéniens ne sont pas les ardents défenseurs de la démocratie ou les sauvages guerriers du Péloponnèse. Ici l’ambivalence des personnages est la seule certitude, la seule constante.

Au début, nous nous sommes demandés : un livre d’histoire doit-il être comme un roman, doit-il offrir sérieux et vraisemblance ? La documentation ou l’agrément doivent-ils prévaloir, ou un mélange des deux ? La seule façon de répondre à ces questions est de les appliquer à chaque texte en particulier. Si nous parlons de l'Histoire de la guerre du Péloponnèse de Thucydide, la réponse est : on en apprend davantage sur l'histoire en se rapprochant de la personnalité des protagonistes, et seul un écrivain qui connaît les vertus de la poésie peut le faire.

Marguerite Atwood

Le conte de la servante (1985)

Ce roman, publié à l'âge de 61 ans, est un parfait exemple de ce qu'une vie de pratique disciplinée de la bonne littérature peut accomplir. La maturité personnelle, émotionnelle et psychologique d'un auteur n'est qu'une partie de la réalisation adéquate d'une œuvre artistique. Le reste est apporté, inévitablement, par la compétence acquise au fil des années de travail, et surtout par le souci permanent de faire en sorte que chaque œuvre soit une individualité originale en soi. Pour ce faire, le style de chaque auteur, sa griffe personnelle, entre en jeu, qu'il s'agisse du point de vue, des formes grammaticales, de la manière de structurer les temps et les rythmes, ou encore du traitement choisi pour chaque thème. Atwood se caractérise par une curieuse symbiose, apparemment involontaire, de dispositifs littéraires variés. On y trouve un narrateur à la troisième personne mais sans aucun doute attaché au point de vue du personnage principal, ou un narrateur à la première personne, comme c'est le cas de ce roman, où la narration est

cependant toujours complète et voire paysager, puisqu'il fonctionne à un point intermédiaire qui remplit la fonction de description dont le genre adopté, en l'occurrence la science-fiction futuriste ou modérée, a besoin pour devenir crédible. Nous avons donc déjà évoqué le premier point important. Ce roman participe au genre de la fantasy futuriste sans pour autant se conformer aux limites étroites d'un genre particulier. Un bon écrivain a généralement des préoccupations variées, et si à un moment donné il montre une prédilection pour un certain genre, il ne le prend pas comme une option de marché, mais comme un choix émotionnel et sensible, un moyen qui l'aide à se concentrer sur certains thèmes ou objectifs. Un autre point important est le style narratif d'Atwood. En général, il a tendance à se détacher, même lorsqu'il écrit à la première personne, mais comme nous l'avons déjà dit, l'imbrication subtile et bien travaillée des points de vue, ou les changements temporels, qui fonctionnent non pas comme de stricts instruments narratifs mais comme charnières d'un même panneau peint, comme couleurs contrastées au sein du récit. Ce style, quelque peu froid et concis, collabore donc à la construction d'un personnage, adhérant au climat certes oppressant et angoissant.

L'ensemble du roman, malgré la variété de son environnement, ses décors futuristes qui ne contrastent pas trop avec le présent mais qui accentuent certains aspects plus aigus, plus blessants et plus dangereux, donne la touche nécessaire et exacte à l'histoire. place le lecteur dans une situation à la fois étrange et dangereuse. L'ensemble du scénario, tant du point de vue descriptif extérieur que des tournures intérieures des souvenirs et des incertitudes du protagoniste, montre les signes d'un labyrinthe sans issue. Un labyrinthe créé par l’humanité elle-même en tombant dans des cycles historiques répétés qu’elle-même, l’humanité, a tendance à oublier pour donner à chaque nouveau cycle un faux sentiment de nouveauté. Quant à l'intrigue, le style parvient à un équilibre délicat entre le plausible et l'invraisemblable, principalement en raison du court laps de temps écoulé entre les changements décrits. Et ce temps rare est marqué ou déterminé de manière irréversible par la période fertile de la femme. C’est-à-dire qu’en seulement vingt ou vingt-cinq ans, des changements aussi marqués doivent se produire, passant de la société actuelle, où la démocratie est, en théorie, généralement et officiellement établie, à un gouvernement autocratique, violent et discriminatoire. L'ensemble du roman est une lente découverte, à travers les souvenirs sporadiques du protagoniste, des événements qui ont conduit à la situation actuelle, et de la manière de les transmettre, en voyageant à travers des flashbacks littéraires bien construits et dosés. Le ton entre distancié parce qu'il s'agit d'une chronique non écrite, et en même temps engagé, parce qu'il s'agit d'une première personne, est une très haute réussite dans ce roman. Il y a une certaine tendance, - assez clairement ressentie mais lue entre les lignes, selon laquelle il faut laisser les messages extra-littéraires, qu'ils soient sociaux ou moralisants -, féministe, démontrable dans les caractéristiques qu'a prises la société future. Mais cette tendance manque de toute idée qualificative, encore moins accusatrice ou contestataire à l’égard du genre masculin. L'auteur, en

tant que bon narrateur, n'a pas un objectif aussi superficiel, mais l'intention est peut-être, et je ne mentionne qu'une des multiples interprétations ou ramifications du texte et de ses significations implicites, de donner un exemple convaincant par lui-même. poids, au fait que l'austérité du langage collabore sans aucun doute, que la nature violente des êtres humains en général est toujours latente, et dès que l'occasion offre les moyens nécessaires à l'impunité et à l'absence de culpabilité et de punition, elle est toujours dirigée vers des actes dégradants, discriminatoires, humiliants, dont deviennent victimes des minorités ou des êtres plus faibles ou vulnérables. Et cette victimisation ne vient pas seulement d'un seul sexe, mais aussi bien des hommes que des femmes.

L'intrigue n'oublie pas de préciser que tout gouvernement ou système imposé par la force est aussi une façade, une farce qui sert à cacher d'autres intérêts plus sombres et plus particuliers, comme le montrent par exemple les règles ou les lois instituées, qui dans le but d'éviter ou de punir les crimes, ils servent à en cacher bien d'autres. Il y a toujours des fissures dans ces systèmes, des forces qui se cachent soi-disant, des rébellions en devenir qui servent à soulager la tension de toute tyrannie, qui autrement serait rendue insoutenable par sa tension très implicite. Mais la fin du roman montre aussi clairement que ces mêmes forces rebelles ont leurs propres apparences, propriétaires à leur tour d'une ambiguïté d'objectifs qui les confond avec les forces prédominantes. Ensuite, le protagoniste se demande entre quelles mains elle est piégée : si elle est finalement tombée en disgrâce auprès du système imposé, et si ils viennent la chercher dans la camionnette noire symbolique, ou si en réalité les rebelles arrivent pour la sauver, cachée sous le masque du tyran. Ou est-ce que les deux, demandons-nous en tant que lecteurs, « sont » identiques ?

L'allégorie est donc évidente, mais secondaire en soi. Les objectifs littéraires amènent le roman au-delà de l'allégorie ou du symbolisme. Atwood crée un monde plausible basé sur un système mental qui n'est autre que celui de chaque lecteur, et qui porte sa propre angoisse et son propre sentiment de piégeage. The Handmaid's Tale est une histoire inconfortable qui nous confronte à des caractéristiques que nous savons latentes en chacun de nous mais que nous préférons ne pas voir, cachées, temporairement, par les forces faibles des lois et de la coexistence forcée. The Handmaid's Tale est un manuel d'histoire pour le futur.

Filles dansantes (1977)

Ces quatorze récits constituent une anthologie publiée en 1977, soit lorsque l'auteur avait 48 ans. Il n'est donc pas surprenant qu'ils représentent une partie du meilleur de sa maturité littéraire. Si l'on part d'une analyse générale, la première chose qui ressort est l'excellence de l'écriture, le traitement approprié de chaque histoire et le thème social et intime des histoires. Mais en allant plus loin, nous voyons qu'il y a des traits communs au style Atwood qui ressortent dans chaque histoire, sans lui enlever son individualité, mais en la caractérisant comme un fragment avec sa propre vie qui, à son tour, fait partie d'un tout plus complexe. Tout d'abord, c'est curieux C'est le style grammatical que l'on retrouve habituellement. L'auteur utilise généralement le présent pour raconter des situations immédiates ou passées, en intercalant différents temps dans la même phrase. Cela n'entraîne cependant aucune incongruité ni confusion, car elle a eu le souci de placer d'abord le lecteur dans une situation et dans la perspective d'un personnage, donc les changements dans le temps tendent à donner une impression ou une sensation particulière du personnage, pour qui le passé est une partie indivisible de son présent, comme dans toute mémoire. Une autre particularité grammaticale est la ressource mesurée mais notable d'un changement apparent de point de vue, qui n'est pas tel en soi, mais plutôt une manière dont le protagoniste, à travers lequel nous vivons l'histoire, est capable de connaître les pensées ou. sentiments des autres protagonistes. Pour cela, la capacité d'imagination du personnage principal, qui n'est ni supérieure ni inférieure à celle de chacun d'entre nous lorsque nous ruminons ou réfléchissons sur diverses situations ou conflits, est la ressource qui nous permet de connaître les autres personnages. Ensuite, à travers ce que le protagoniste sait avec certitude ou imagine, nous avons un aperçu de plus en plus détaillé de l'intrigue de l'histoire. Un autre thème commun est que la plupart des histoires mettent en scène des femmes, mais cela n'est pas le résultat d'une position délibérément féministe. Atwood écrit sur ce qu'elle connaît le mieux, et le résultat est une gamme de femmes qui impressionnent non pas tant par leur diversité que par leur intensité. Ce sont presque toutes des femmes que l'on pourrait considérer comme anonymes, anodines. Aucun d'entre eux n'est considéré comme doté d'une grande beauté extérieure, ni d'une personnalité écrasante, ni même d'une intelligence exceptionnelle. Ce sont des femmes qui se sont clairement résignées à certaines limites dans leur vie sociale et personnelle. La déception amoureuse, la marginalisation permanente et cachée les a habitués à la résignation. Cela est évident dans les histoires Le Martien et Betty. Dans un fragment de Hair Jewelry, le protagoniste déclare : « La version platonicienne que j'avais de moi-même ressemblait à une momie égyptienne, un objet mystérieusement enveloppé qui pouvait s'effondrer et être réduit en poussière une fois déballé. Mais l'amour non partagé n'exigeait pas la nudité. ». Le point de vue de l'auteur ne se limite pas à un seul genre. Il y a des histoires où le protagoniste est un homme, et tant dans celles-ci que dans celles où les partenaires masculins des personnages sont vus à travers des yeux féminins, le souci est de montrer un aspect indubitable du comportement des hommes et des femmes sans

pitié ni jugement. Des hommes et des femmes, tout simplement, en tant qu'êtres humains. Dans l'histoire Dancing Girls, le protagoniste se demande « à quoi devrait ressembler un homme ».

Le prochain point commun, ce sont les paysages qui servent de cadre. Presque sans exception, le décor est la ville, mais cette ville est presque toujours une ville d'après-guerre, avec des vestiges de maisons abandonnées et détruites et avec des secteurs de constructions nouvelles et transitoires qui uniformisent la ville avec un aspect indifférencié, monotone et austère. . Les maisons sont artificielles, sans personnalité, avec des décorations de mauvais goût, tout de même et précaires. Ces images collaborent à un autre facteur commun à Atwood, créant des climats qui simulent ou font allusion à des situations futures. Cet aspect apparaît dans des histoires comme When It Happens, où l'imaginaire est aussi une véritable forme de connaissance du futur ainsi qu'un moyen de rêverie et d'évasion. On le voit également dans Le Tombeau du poète célèbre, où il y a un parallèle imaginé entre le partenaire du protagoniste et le poète dont elle va visiter la région. Dans le thème du paysage, il faut situer la fonction occupée par les plantes, les animaux et les pierres, qui constituent un outil narratif symboliste, un aspect en fait assez curieux dans l'apparente réalité sociale du récit de l'auteur. La nature représente, même de manière sauvage et primitive, un retour à l'individualité de l'être humain, et cela se voit plus clairement dans le conte Polaridades, mais aussi dans Translúcida et Dancing Girls, bien que dans ce dernier il y ait une relation plus claire entre les différents degrés de sociabilité et de tolérance, où la discrimination, l'hypocrisie et la méfiance sont les conséquences d'un contraste clairement marqué entre deux points de vue : l'innocence du protagoniste et l'intolérance de la propriétaire.

Bien entendu, le thème de la relation homme-femme est l’un des axes principaux, sinon le plus important, de la plupart de ces récits. Il y a des phrases qui montrent typiquement ce qu'Atwood pense et veut exprimer à ce sujet, par exemple dans Le Tombeau du célèbre poète, où il est dit d'un couple amoureux : « Nous sommes côte à côte, tous deux souffrant d'un amour non partagé. ". Il existe des histoires qui dépassent ces aspects communs et tolèrent bien plus d’interprétations. Par exemple, en CuCe qui se passe, c'est que nous avons un couple d'âge mûr qui commence à faire face à des changements sociaux qui indiquent un conflit évident et face auxquels ils doivent quitter la maison et s'échapper. Cette histoire aux connotations futuristes, toujours austère et exacte dans les indices qu'elle nous laisse, tolère à la fois cette interprétation et aussi la pensée que tout n'est que l'imagination de la femme qui raconte l'histoire, comme une évasion d'une vie monotone. L’imagination est donc non seulement capable de tout, mais elle naît aussi d’interprétations multiples : évasion ?, prémonition ?, folie ?, n’est-ce pas ? Hair Jewelry est l'histoire la plus sombre de l'ensemble, mais cet élément est secondaire jusqu'à la fin, où la vérité est insinuée avec suffisamment de force pour être indiscutable. Dans Le Quetzal resplendissant, il y a un symbolisme évident entre l'ancien sacrifice

et le fils que la femme a perdu dès sa naissance, mais il est également assemblé avec l'imagination du protagoniste lorsqu'elle ressent un gage du sacrifice de son mari, un chemin inverse de la culpabilité qui le rend responsable de la mort du bébé. L'apprentissage est une histoire du point de vue masculin et adolescent, où se révèlent les hypocrisies et les sentimentalismes envers les malades, des « dogmes » qui représentent des règles difficiles à enfreindre, comme celles auxquelles le protagoniste doit faire face face aux desseins. et les décisions de leurs parents. Vous devez non seulement choisir de les soumettre ou de les affronter, mais aussi décider de ce que vous voulez vraiment, tout en voyant et en apprenant des mensonges d'une société plus soucieuse des apparences que de la vérité. La comepecados est une histoire intense et pleine de symbolisme. La patiente d'un psychiatre se souvient de ses conversations lors de ses funérailles, alors qu'elle discutait avec les trois ex-épouses du médecin. Ici, le rituel, toujours lié au primitif, thème commun que nous avons déjà vu, est celui qu'il lui raconta un jour à propos des femmes qui mangent les péchés du défunt. Elle rêve alors, la nuit suivante, des trois épouses servant les biscuits qu'elles ont apportés pour servir les invités à la veillée funèbre, et d'elles les mangeant, délibérément et consciemment, sur le cadavre.

Toutes ces histoires sont superbement conçues et impeccablement exécutées. L'excellence narrative ajoute à la profondeur du traitement varié et original de thèmes aussi transcendants que les relations humaines, la complexité de la vie et les caractéristiques de la mort.

Mario Levrero

Eaux saumâtres (1983) The Place (1984)

Cet écrivain uruguayen, né en 1940, est considéré comme un écrivain culte par près d'une génération après la sienne. Propriétaire d'un monde imaginaire absolument sien et extrêmement riche, héritier de la meilleure imagerie littéraire fantastique européenne, il est resté pendant une grande partie de sa vie à un niveau presque marginal dans le milieu littéraire, se consacrant à l'écriture de romans et d'histoires qui, seulement après des années « 80 ont été publiés plus fréquemment. Une des causes, qui ne sert pas de justification à son manque de connaissance du grand public, mais qui nous est utile comme raison et explication, est son style étrange. "Étrange"

est le mot le plus proche pour le décrire, même si cet adjectif est souvent abusé, l'appliquant à des styles littéraires nombreux et variés, presque tous éloignés plus ou moins de la forme littéraire la plus conventionnelle. Dans le cas de Levrero, l'étrange se fonde sur des terrains littéraires, c'est-à-dire sur un processus grammatical et structurel, qui dès le début est modifié non pas dans sa forme visuelle mais dans son propre concept de logique. Voyons si nous sommes plus clairs. Dans les histoires de Brackish Waters, et surtout dans la première, The Moebius Strip, on trouve une histoire qui commence apparemment de manière linéaire, mais qui montre peu à peu des éléments qui s'approchent d'abord de la limite de plausibilité et deviennent ensuite complètement absurdes pour la logique formelle. Plus tard, l'histoire non seulement confirme cette tendance, mais va au-delà de ses propres réalisations, déformant, en plus du temporel et de l'espace, toute la structure mentale sur laquelle l'être humain fonde le plus fondamental de sa raison. Mais plus qu'un chemin de folie, c'est un chemin semblable aux méandres des rêves, où le mélange des désirs, des pulsions et des refoulements dominent tour à tour les personnages et les scènes, dans un jeu de forces alternées, où chaque épisode a son sens, sans pour autant se démarquer du sens des autres. Mais tout cela n'est pas donné avec le climat typique du rêve, mais avec un style grammatical qui semble raconter des événements réels, ou plutôt, il nous raconte à la fois le réel et l'imaginaire sur le même plan d'existence, confondant les limites entre les deux. De cette manière, en donnant une « logique » aux rêves et une « distorsion » à la réalité, il crée un troisième plan médian de vraisemblance constante.

Il y a deux manières d'apprécier une histoire : apprécier le la structure et le langage, d’une part, et le contenu de l’intrigue, d’autre part. Rares sont les histoires qui réunissent magistralement les deux éléments. Dans la majorité, l’un des deux prévaut, ce qui les justifie. Dans le cas de Moebius, le onirique - extérieurement - et le psychologique - intérieurement -, selon le choix du lecteur, justifient l'union des faits de l'histoire, qu'ils soient appelés vie, expérience ou voyage évolutif ou expérimental. Il n'est pas étrange que l'histoire commence par le commentaire d'un garçon qui pendant la nuit écoute ses parents au lit parler de faire un voyage, et ce n'est pas non plus une coïncidence si ce garçon évoque son habitude, typique de l'enfance, de s'arrêter pour réfléchir. la limite de l'éveil et du sommeil, et son intention toujours ratée de rester éveillé jusqu'à ce qu'il découvre le moment exact où il s'endort, comme s'il voulait découvrir l'arrivée des Rois Mages au milieu de la nuit. Mais le rêve et l'éveil se situent sur le même plan de réalité, celui accordé par l'auteur, et c'est ainsi que tout commence. Les autres récits sont moins chaotiques dans leur préparation et leur interprétation, l'allégorie est plus claire, mais sans intention d'être allégorique, comme il se doit dans les bonnes histoires. La Maison Abandonnée est une excellente histoire descriptive, où l'étrange et le fantastique qui vit dans cette maison est détaillé de manière concise et brève, sans grands effets narratifs ni mauvais goût. Ils ne sont évoqués que comme commentaires sur des événements curieux, étranges, pour lesquels aucune explication n'est recherchée. Les Parasols sont l'une des meilleures

histoires de Levrero, kafkaïenne dans son atmosphère, mais avec une luminosité qui, contrairement à l'obscurité et à l'oppression de Kafka, exerce curieusement le même effet : absurdité et angoisse avec une touche d'humour noir qui naît de ce même grotesque. . Cette caractéristique prévaut dans le dernier récit, Brackish Waters, où le grotesque est poussé à l'extrême. L'absurde acquiert ici une signification grâce à un langage précis, mesuré et en même temps regorgeant d'images qui dérangent mais ne dérangent pas le bon goût, et qui ajoutent de la valeur au récit de deux manières : l'exotisme et la signification, tous deux unis, se nourrissent mutuellement. À tout cela s'ajoute un ton de légende traditionnelle et sombre mais transformé par un style littéraire personnel, évident et très réussi de par la structure narrative et le flux du récit. La légende des dieux de l'eau, le christianisme, le sexe, les désirs, le corps humain, sont autant d'éléments qui s'incorporent et donnent sens, aussi bien dans cette histoire que dans les autres, à une structure narrative audacieuse, déformée dans sa forme, mais avec un certain sens. des valeurs littéraires qui se distinguent par leur étrangeté même et les niveaux significatifs et émotionnels qu'elles atteignent. L'émotion ici n'est bien sûr pas sentimentale, mais intellectuelle, remettant en question même les valeurs établies dans l'esprit du lecteur en ce qui concerne les limites dont nous avons déjà parlé plus haut : qu'elles soient formelles, logiques ou irréelles.

Le lieu est un roman publié en 1984, mais avec une date signée par l'auteur lui-même en 1969, soit à 29 ans. Ses caractéristiques sont différentes de celles des histoires évoquées ci-dessus. Du point de vue formel et externe, son langage est plus conventionnel et sa structure est plus linéaire, et sa logique d'intrigue, à première vue, est inévitablement liée à Kafka. Mais ces caractéristiques ne sont que formelles. Le roman avance lentement mais pas paresseusement, mais avec un rythme lent et une pause adéquate pour que le lecteur puisse intégrer l'étrangeté de la situation qui se présente au protagoniste: son isolement dans une pièce sombre, à laquelle s'ajoute une série de pièces identiques, dont il est impossible de sortir. Cette approche n'est pas présentée de manière fantastique, mais l'esprit du narrateur se conforme à la logique de son protagoniste : il analyse, désespère, souffre, désire, aspire et surtout, il ne se conforme pas. Les vicissitudes successives du protagoniste le confrontent à des situations qui semblent être des allégories et des symbolismes d'un monde extérieur, ou peut-être de sa propre vie. Les pièces sont d'abord sombres, puis avec des meubles et de la nourriture, puis avec certains habitants avec lesquels il ne peut pas communiquer. Il rencontre une nuit une femme qu'il possède. Puis les pièces se dégradent, il y a des décombres, il y a des morts, des hommes et des femmes. La deuxième partie du roman place le personnage dans ce qui est présumé être l'extérieur, mais qui est encore une autre partie de ce lieu étrange. Ici, il rencontre d'autres personnes et ils vivent ensemble dans une société précaire de survivants qui doit bientôt se désintégrer en raison d'intérêts divergents. Ce qui est commun à ces deux premiers volets, c'est le désir de non-conformité du personnage. Sa situation lui offre deux solutions

possibles : se conformer et survivre à l'endroit où il se trouve, ou continuer à chercher une issue. Mais les échecs successifs et ses propres réflexions lui font penser qu'il n'y a peut-être pas d'issue, qui zá il est déjà dehors. Est-ce un rêve, la réalisation de désirs et de frustrations, des altérations du temps et de l'espace ? Est-ce une altération de votre propre psychisme ? Le style bref et précis donne lieu à l'ambiguïté nécessaire, de sorte qu'il est clair que toute explication est significative et en même temps partielle et incomplète. La troisième partie nous montre l'arrivée dans une ville chaotique et violente. Les événements sont précipités, les actions sont plus rapides et les événements et personnages secondaires perdent toute logique et l'absurdité, désormais sans aucun humour possible, montre une désintégration structurelle à la fois de la société et de l'esprit. Tout n’est-il qu’hallucination ? C’est possible, mais le langage ne laisse aucun doute sur le fait que les événements se déroulent tels qu’ils sont décrits. La ville est reconnue par le personnage comme la sienne, il retrouve même sa rue et son appartement. L'ambiance est violente et subversive, et cette fin se nourrit du début de manière proportionnellement inverse. Si au début on pensait que le personnage était arrivé dans la pièce sombre et silencieuse transporté de son environnement normal, dont il se souvient à peine de certains éléments, maintenant on se rend compte, si l'on accepte qu'il est déjà revenu à "sa" réalité, qu'il a laissé une situation pas normale mais chaotique. Le lieu est donc moins absurde et moins violent que la réalité. Dans ce lieu, la vie et la mort ont été montrées dans leurs résultats, sans précipitation ni situations montrant un conflit ou un désespoir violent. La mort comme on la voit dans l'enfance, comme quand on voit que notre grand-père est mort alors que nous étions à l'école. L'angoisse et la déraison, vous quittez l'expérience de la vie, continuent d'être là et prennent forme à mesure que nous grandissons, mais chaque année est comme une pièce différente, qui se détériore progressivement. En fin de compte, dans sa propre ville supposée, le personnage se rend compte que l'étranger, c'est lui, et non l'endroit où il se trouve. Partir et revenir deviennent alors des concepts ambigus, interchangeables, indéfinis.

Sinclair Lewis

Cass Timberlane (1945)

Lewis a consacré presque toute sa fiction à une étude systématique et méthodique de la société moyenne-américaine. Plus particulièrement situé dans un certain secteur de celui-ci, le Moyen-Orient, une zone où la tradition et le conservatisme ont maintenu un bastion d'idiosyncrasies indubitables identifiées aux sentiments et aux paradigmes moraux les plus profondément enracinés qui ont donné naissance aux États-Unis. Ce n'est pas pour rien que c'est l'un des centres au plus grand pouvoir d'achat, coïncidant avec l'un des centres culturels les plus importants, représenté par l'architecture par exemple, et je mentionne cet art parce qu'il est étroitement lié à la notion de famille, de fonctionnalité unité socio-économique. Car le véritable lien, à en juger par ce que nous montre Lewis, n'est pas le sentiment mutuel mais la conservation d'une homogénéité qui a ses changements internes, ses liens et ruptures continus, comme un chaos ordonné. Il peut y avoir de la haine entre les individus, mais ils s’uniront tous contre un ennemi commun. Et cet ennemi peut être appelé classe sociale, race, croyance, pouvoir d'achat et toutes autres formes possibles où il est possible de trouver une différence qui sert de justification à l'irritation ou au malaise dans ce secteur social. Comme quelque chose qui commence comme une démangeaison qui nous avertit qu’il existe un élément étrange qui ne correspond pas au reste. Et qu’il faudra bientôt l’éliminer, ou l’absorber de manière à ce qu’il n’y ait plus de différences. Lewis a exploré ces éléments de manière très variée : le racisme, par exemple, dans King's Blood, de manière très directe, également dans différents domaines : la médecine dans Arrowsmith, le monde universitaire dans Gideon Planish, les croyances religieuses dans Elmer Gantry, le théâtre de Bethel. Joyeux jour. Hormis ce dernier roman, mineur à mon avis, le reste est une étude curieusement cruelle et à la fois délicate des travers de la société. La grande majorité de ses romans ont comme titre le nom et le prénom du protagoniste, ce qui n'est pas une confirmation de l'intention portraitiste et analytique, comme une histoire clinique. Mais nous ne devrions pas trouver chez cet auteur un langage ou un traitement dur ou grotesque. Tout à l'inverse, ses études sont réalisées à partir d'un regard apparemment désinvolte, comme celui d'un témoin, d'un physionomiste ou d'un portraitiste, qui réalise des esquisses pour une œuvre picturale. Ses œuvres sont très visuelles, apparemment simples dans le langage, et pour cela il utilise l'humour, presque toujours l'ironie naïve. Ce type d'ironie est très difficile à gérer, très susceptible de tomber dans l'invraisemblance, surtout

avec le passage du temps, qui modifie les références communes à une époque et à travers laquelle ces éléments peuvent devenir plus compréhensibles et emphatiques. Cependant, l'habileté de l'auteur a su utiliser des instruments narratifs liés à une perspective universelle. et presque intemporel, malgré les multiples références temporelles et spatiales, qui sont justement essentielles pour donner un charme familier, spontané et direct à l'approche de ces romans. Les domaines qu'il manipule sont familiers : la maison, le foyer, la famille type, les voisins du quartier. Ces éléments communs confèrent au lecteur un climat de chaleur approprié, et à cela s'ajoute le traitement du point de vue naïf, de l'humour intelligent teinté d'une ironie tiède qui se dévoile très peu à mesure que le conflit s'installe. Ce conflit affecte le protagoniste de manière importante, car il le déstabilise, sans violence physique, car ici c'est la violence verbale subtilement voilée par l'éducation qui prédomine. Les dialogues ont pourtant l'étrange vertu d'être tranchants et blessants, condamnants, mais de manière réservée et d'une simplicité irritante. La cruauté sous-jacente de la nature humaine est ici revêtue, comme chez Balzac, du manteau de la bonne morale, et ce sont les défenses que ses défenseurs érigent autour de leurs villes construites sur la base de certains paramètres qu'ils ne veulent pas abandonner : la race, pouvoir, culture. Mais j'insiste sur le fait que le traitement de Lewis se caractérise par un regard aussi poliment élégant qu'intense ce qu'il vise à révéler, et c'est grâce à cela qu'il gagne en originalité et en force. L'efficacité de ces romans ne vient pas de la grossièreté ou de l'horreur de la réalité, mais des fissures que l'on peut apercevoir dans les surfaces apparemment paisibles d'une ville bourgeoise ordinaire.

Le roman en question raconte l'histoire d'un juge divorcé de quarante ans qui tombe amoureux d'une fille de la moitié de son âge. L'intrigue est apparemment très simple : comment faire entrer cette jeune fille dans ses mœurs établies et dans la sphère sociale à laquelle elle appartient. C'est un autre élément commun aux personnages de Lewis, le sentiment qu'à un certain moment, pour une cause interne ou parce qu'ils viennent directement d'un environnement différent, ils ne rentrent pas dans la société établie. Le sentiment d'isolement et de pèlerinage continu des emplois ou des groupes n'est qu'une manière externe de le manifester. Les personnages doivent lutter non seulement contre les forces qui les rejettent d'une manière cruellement civilisée, mais aussi contre leurs propres insécurités et désirs. La différence d'âge n'est qu'une des nombreuses différences qui séparent le juge et sa petite amie, la classe sociale est également importante, bien que légèrement différente dans le pouvoir d'achat, le travail de ses parents, les amis qu'il fréquente, les idées qu'il défend, notamment à l'époque où se déroule le conflit, c'est-à-dire la Seconde Guerre mondiale et l'apogée du communisme. La jeune fille est acceptée à contrecœur et elle essaie de maintenir son attitude défensive sans céder. Mais elle le fait finalement, parce qu'elle aime ou croit aimer le juge. L'intrigue est longue et il y a plusieurs vicissitudes qui se traversent toutes les deux, mais elles peuvent toutes être résumées dans une série

d'éléments communs : l'expérience amoureuse antérieure, l'insécurité de la jeunesse et la réticence et la méfiance à l'égard de la maturité, la bonne entente avec les coutumes établies, la pression de la société. Le thème de l’amour conjugal est un thème qui traverse toute l’intrigue de manière transcendante, sans être jugé ni analysé, car il n’est pas nécessaire de le faire. Les comportements des protagonistes parlent d'eux-mêmes. L'intérêt du roman réside dans deux points forts : 1) Le contraste entre les protagonistes, le regard idéaliste du juge, qui malgré sa maturité reste naïf, et le regard agité, rebelle et incertain de la jeune fille. Ils se confrontent tous les deux parce qu’en fin de compte, ils ne sont pas sûrs d’eux-mêmes et l’un de l’autre. Leur voyage est parallèle mais dans des directions différentes : l'homme mûr qui se sent plus jeune pour avoir vécu un amour qu'il a dû ressentir dans sa jeunesse, et celui de la fille inexpérimentée qui doit vivre en peu de temps tout ce qu'il a déjà vécu. 2) L'intercalation de portraits de personnes et de couples de la ville a pour objectif de donner un échantillon plus direct, moins subjectif, et donc un peu plus libéré des limitations que le traitement choisi donne à la structure grammaticale. L'auteur dresse ici des portraits convaincants des doubles standards de la société. Commerçants, professionnels, femmes au foyer, tous cachent des choses, des secrets, des ressentiments et des haines qui se manifestent dans des attitudes insoutenables mais qui se maintiennent au fil des années, alimentant des ressentiments qui se terminent parfois par des tragédies, d'autres fois par des situations d'une immense cruauté psychologique et morale. . Les romans de Lewis tournent autour de ces éléments et le résultat est un mélange doux-amer d'humour, d'ironie et d'une dose adéquate de nostalgie et d'idéalisme, le tout nuancé avec bon goût et la délicatesse nécessaire, car les surfaces qu'ils veulent garder plus blanches sont celles où se trouvent les taches et la saleté. sont les plus visibles.

Alexandre SolénitcineService de cancérologie (1967)

Premier point à retenir : Solyenitzin est un écrivain réaliste. Comme il a lui-même pris soin de le souligner dans la bouche d'un des personnages de ce roman, l'écrivain de cette époque se doit d'écrire sur ses contemporains. Pour cette raison, ce roman est, avec Le Premier Cercle, un roman collectif, où les voix de plusieurs personnages se succèdent à travers la voix du narrateur. Mais les ressources narratives et la technique utilisée ne s'écartent jamais de la narration traditionnelle, d'une apparente simplicité structurelle, elles honorent en fait cette tradition par une prose soignée et un souci attentif de clarté ; La particularité ne réside donc pas dans les effets du langage, qui suit les enseignements du naturalisme mais débarrassé de toute impureté technique ou d'éléments inutiles qui pourraient gêner la lecture. Comme nous l'avons dit, le langage n'est qu'apparemment simple, mais il est soigneusement élaboré tant dans les dialogues, éminemment réalistes et très crédibles, que dans les descriptions, courtes, précises, jamais trop adjectives, et dans les actions brièvement développées. Ce dernier point constitue un point clé qui démontre l’efficacité du traitement choisi par l’auteur. L'ensemble du récit se déroule dans une clinique d'oncologie, il est donc facile de supposer à quel point les actions des personnages peuvent être limitées, compte tenu également de la multiplicité d'entre eux, chacun luttant pour la notoriété devant le lecteur. Et cela nous étonne aussi lorsque chacun parvient à exposer plus ou moins sa personnalité, mais sans manquer de montrer avec justesse ses blessures physiques et morales sous les yeux du lecteur. Le narrateur à la troisième personne change de point de vue sans transitions brusques, d'une manière curieusement simple mais très prudente, afin que le lecteur attentif ne soit pas surpris par le changement de personnage. Malgré une fouille dans la personnalité de chacun d’eux, le passage est fluide, presque imperceptible. C’est une technique difficile, que la langue russe accepte peut-être plus facilement que d’autres. Pensons par exemple à Balzac, dans ses brusques changements de points de vue et d'environnements, parfois réalisés, constituant une nouvelle découverte dans sa réalisation, une nouvelle forme de récit, d'autres fois, laissant beaucoup à désirer. Mais Solyenitzine réussit ce procédé, et pour cela il collabore avec bon goût et un style d'une dignité et d'une élégance éloquentes dans le langage, simplement précis, avec les contrastes nécessaires, les contrastes émotionnels, je veux dire. Car ici les fins de chapitres sont travaillées de manière louable, chacune étant presque un département fermé du même bâtiment, chacune occupant un étage, et le lecteur se charge de mettre le tout en place.

La caractérisation des personnages ne manque pas de profondeur balzacienne en raison de leurs destins tragiques, c'est pourquoi le style de Solyenitzin, de par son point de vue humain, présente des caractéristiques du XIXe siècle, sans que cela n'enlève de sa pertinence. Pour raconter ce qui se passe aujourd'hui, il utilise un style établi, efficace pour raconter la réalité. On peut lui reprocher un manque de risque et d'innovation, mais pas d'excellents résultats. Le style répond en outre non seulement à la forme du XIXe siècle, mais aussi à un style russe du XIXe siècle, que les Russes ont réussi à conserver même jusqu'au XXe siècle. Un style, un ton peut-être de légende, de conte russe, qui, malgré la dichotomie, sert à raconter, par sa souplesse et sa simplicité même, des actes réels, sanglants, vrais. Les personnages représentent des postures, comme dans les contes pour enfants, mais ici la complexité est bien sûr plus grande. Les personnages prennent position concernant diverses circonstances ou idées. Les événements politiques accompagnent les traitements médicaux, les uns généraux et les autres particuliers, mais nous savons que le général affecte finalement le particulier. L'individu est l'objectif final de tout processus politique, et la politique implique à la fois des manœuvres sociales, des lois sanitaires et la culture avec laquelle le dernier habitant de la dernière ville acceptera ou non la guérison de son corps.

La façon dont les personnages sont confrontés est très intéressante, chacun représentant son idée, non pas par des actions mais par des descriptions. Une manière de paraître ou de s'habiller, une attitude silencieuse ou bruyante, constitue non seulement une position personnelle mais aussi politique. Les résumés sont également une autre réussite. Ils ne sont pas forcés, mais s'inscrivent dans l'intrigue de manière naturelle et spontanée. Passé et présent se rejoignent et fusionnent à travers ces résumés qui ont la rare capacité d'éclairer le récit. Mais ces positions idéologiques ne sont ni arbitraires ni grossièrement énoncées. Parfois ils sont décrits dans la bouche des personnages, d'autres, par le narrateur, mais toujours teintés d'ambiguïté. Il y a, pour eux, des couples de sens opposés, qui s'annulent avant de dominer. Ar le livre avec une idée unique et arbitraire. Par exemple : la morale et la tradition sont représentées par deux personnages contradictoires : Kostoglotov et Rasunov, l'un le déporté qui défend la morale éthique, l'autre l'administrateur politique qui défend jusqu'au bout la tradition des lois politiques. Mais le roman va encore plus loin : il parle de la vie et de la mort, il parle de la vie confortable obtenue par la corruption ou la mort comme prix des principes éthiques. Ou encore par un autre parallèle similaire, quoique inversé : ce qui doit être selon la loi de Rasunov, et ce qu'est réellement le monde selon Kostoglotov. Il parle également du traitement médical que les patients sont contraints d'accepter, malgré ses effets néfastes. Se pose alors la question de savoir à quel prix maintenir la vie. Est-il éthique que le patient soit obligé d'accepter un traitement même s'il n'est pas disposé à l'accepter ? Est-ce quelque chose de semblable à une tyrannie politique, où le mal est fait avec l'intention du bien ? Quelles sont les limites concernant la vie et le corps des autres ? La position des malades et des médecins est pieuse,

soigneusement médiatisée et réfléchie par l'auteur. Les médecins en tant qu'hommes et femmes avec leurs limites, et surtout avec leurs doutes, leurs capacités de guérison et leur impuissance face à l'échec. Des patients dont l'exaltation pour la vie et la vénération pour le médecin se heurtent à des échecs successifs et à la pose d'une question fondamentale : jusqu'à quand continuer à se battre.

Ce roman est une grande allégorie, ou fable contemporaine au style neutre et moderne à la fois, sur la société en général, sur l'ambiguïté de l'homme et sur un moment particulier de l'histoire. Dans la clinique sont représentées des positions qui se sont manifestées avec de légères variations tout au long de l'histoire de l'humanité : la liberté et la répression. La clinique est un petit monde qui représente ce qui se passe à un niveau supérieur, peut-être universel si l’on considère que pour chaque personne, le pays auquel elle appartient est l’univers entier. L'amour pour ce que l'on appelle la patrie et le sentiment du quotidien, de ce que l'on aime parce qu'il nous représente, y participent. Dans les choses dans lesquelles nous nous voyons et nous identifions, qui nous disent que nous existons. Lorsque nous perdons ces choses du quotidien, que nous les appelions terre, maison ou pays, par vol ou par exil, c'est comme si elles nous tuaient. Entre alors en jeu le couple ambivalent de la vie et de la mort. Le fait est que notre corps est aussi notre dernière maison, la seule qui nous reste alors que tout nous a déjà été pris. La mort, d'un cancer ou non, est un exil qu'aucun décret ne pourra jamais réfuter.

Août 1914 (1970)

La littérature de Solyenitzin est une littérature épique. Ses romans impliquent toute une scénographie qui n'est pas seulement cela, mais une grande peinture cinématographique où apparaissent de multiples personnages, où la voix de chacun d'eux est traduite par la plume précise de l'auteur. Chaque chapitre de ce roman prend pratiquement un personnage différent, qu'il soit militaire ou civil, classe supérieure ou inférieure, commerçant, paysan ou étudiant, et fait entendre la voix de chacun à travers un style indirect, à la troisième personne, mais il nous emmène vers l'environnement et le temps, et surtout envers la personne à laquelle il fait référence. Dans un style de langage accessible mais pas simple, travaillé mais pas complexe, il parvient à nous présenter ou plutôt à nous amener au personnage avec son époque. Ainsi, dans ce roman on voit des personnages à peine introduits, qui disparaissent pendant de nombreux chapitres, réapparaître au milieu du conflit des autres, et l'intrigue est le scénario de fond où les différents personnages se croisent et montrent leurs

relations plus ou moins directes. ou lointains, mais ils constituent un groupe, un conglomérat, un système qui semble en permanence exposé à la destruction de et par ses propres membres. Le système, c’est le pays, le sentiment de patrie, le sentiment d’appartenance, les valeurs morales et les caractéristiques du non-sens que la politique acquiert. Ensuite, la plume de l'auteur alterne entre espaces généraux, épiques, et espaces personnels, intimes. L’émotionnel s’appelle historique, et l’historique, extrêmement documenté, n’écrase pas par sa lourdeur ou sa rigidité car il se mêle judicieusement au personnel et à l’émotionnel, c’est-à-dire aux individus qui ont réalisé ces événements. Parce qu'en fin de compte, la guerre est une question de chiffres dans un livre d'histoire, mais ses morts et ses survivants exigent plus qu'un chiffre dans les statistiques. Leurs émotions s'expriment à travers des auteurs comme Solyenitzin, soucieux du drame contemporain, tant par les sentiments que par les causes. De cette façon, ce qui est réel et historique, raconté de manière fictionnelle, devient fiction, non pas pour diminuer son importance, mais pour mettre en évidence d'autres niveaux de réalité, des niveaux plus profonds qui nous font ressentir et penser au-delà. des simples effets et résultats d’une guerre. Le langage utilise aussi l'ironie lorsqu'il parle de stratégies politiques et militaires, la critique lorsqu'il parle de résultats et de situations, il est cruel lorsqu'il devrait l'être lorsqu'il nous raconte les détails de la guerre, il est tendre lorsqu'il nous parle des femmes et des enfants, jeunes étudiants pleins d'espoir et idéalistes, se montre héroïque lorsqu'il raconte les actions de régiments décimés par l'ennemi. Le style est un savant équilibre entre tous ces facteurs, et on retrouve ainsi des fragments où au milieu d'un tableau général, l'auteur nous laisse de l'espace pour nous donner un détail qui peint un personnage et son sentiment à un moment donné : "Oria se placé à côté du tronc du châtaignier, sans le toucher ; il ne semblait manifester aucune envie de se détendre, de donner du repos ni à sa jambe droite, ni à sa jambe gauche. Il avait plutôt l'air d'un geste moqueur et bienveillant", ou le suivant. celui qui le peint en entier : "Cet Ukrainien qui avait l'air de sortir d'un photo, avec des traits durs, des sourcils épais, un nez large et large, avec un costume de ville qui ressemblait à un costume de carnaval, par son humour et sa dignité patriarcale, et surtout à cause du vent de la steppe qui entra avec ça et ça a fait mélanger les papiers sur la table... Cela suffit à démontrer l'équilibre fragile et efficace entre ce qui a déjà été évoqué, et aussi à combiner les caractéristiques personnelles avec les éléments scéniques qui entourent le personnage. Comme si les hommes et les choses qui l'entourent, même temporairement, se réunissaient pour former une certaine personnalité.

Une grande partie du roman est occupée par des personnages et des intrigues militaires, et les personnages principaux, comme le général Samsonov ou le colonel Vorotintsev, sont les protagonistes à travers lesquels l'auteur utilise pour exprimer ses opinions critiques, mais qui ne sont jamais des messages de moralité mais de simples fictions. des faits qui atteignent le cœur du lecteur en passant d'abord par le filtre critique de sa pensée. Il critique l'hypocrisie et les intérêts sous-jacents à la guerre, la

corruption des officiers et des soldats, la façon dont les régiments sont utilisés comme cobayes, abandonnés à leur sort après une partie considérée comme perdue. Un autre exemple de l'équilibre entre l'historique et l'émotionnel est donné par ce paragraphe qui décrit un infirmier immédiatement après un bref monologue où il parle du pillage effectué par les soldats : « S'il n'y avait pas cette sale guerre, cette fille il ne serait pas apparu vêtu d'un blanc aussi impeccable, avec la casquette serrée jusqu'au front, jusqu'aux sourcils, si sévère et si propre. Citons enfin l'exemple suivant, la méditation d'un général au milieu de l'immense forêt de Grunfliess, peuplée d'ennemis, qui synthétise toute une intention déjà réalisée dans le reste du roman, un moment bref, épique et intime, comme la nature. . de l'homme : "Le calme était absolu. Un silence universel complet, pas de choc d'armées, seulement le souffle d'une brise fraîche dans la nuit. Les cimes des arbres bruissaient. Ce n'était pas une forêt hostile : elle n'était ni allemande ni allemande. Russe, mais de Dieu, et a accueilli tous les êtres dans son sein". Si certains personnages sont laissés de côté, notamment les civils, c'est que ce roman fait partie d'un triptyque inachevé, dont le premier volet est consacré à seulement 11 jours de guerre. Comme dans les romans de Dos Passos, Solyenitzin consacre des chapitres aux documents d'époque et aux fragments de films, mais dans une bien moindre mesure que l'auteur américain. L'intérêt de Solyenitzin est documentaire et historique, mais son histoire est écrite sur un papier imprégné d'odeur humaine, touché par des centaines de mains, taché et relu, avec des marques et des signes, des traces laissées par le murmure intime d'un souffle, d'un élan ou d'une larme. Traces du cœur humain.

Normand Mailer

Les hommes durs ne dansent pas (1984) Les nus et les morts (1948) Harlot's Ghost (1991)

Il y a près de vingt ans, j'ai lu Stories (1967) de Norman Mailer, coïncidant avec une période d'apprentissage personnel concernant l'écriture. À cette époque, ce fut une agréable découverte pour moi de retrouver cet auteur nord-américain avec sa manière particulière de raconter, un mélange de savoir-faire extrême, de rupture à la fois avec la linéarité conventionnelle et le point de vue narratif, et avec une audace dans la forme et le langage. Je ne peux pas dire que cela ait été une impression très influente, puisque j'aurais consulté d'autres de ses œuvres par inquiétude au cours des années suivantes. Ce que j'ai aimé dans ces histoires, c'est ce que j'ai déjà évoqué plus haut, cette vision curieusement dure, et surtout un métier narratif louable. Bien plus tard, ces mêmes vertus semblent ne pas suffire à soutenir de longs romans. Si la brièveté même, pas trop bien sûr, des histoires, mettait en valeur la qualité de l'exécution, dans les longs textes, ces vertus se révèlent quelque peu fausses, incongrues et faibles. Clarifions l'as à. Quand j'ai commencé à lire Hard Men Don't Dance, je pensais avoir trouvé un bon roman. Le langage du narrateur à la première personne, désillusionné, raté, le point de vue qui zigzague entre réalité et rêve en raison de sa condition même d'alcoolique et d'écrivain en déclin, font de ce roman un échantillon apparent de bonne littérature, notamment parce qu'il y a des fragments dont la grossièreté morale et l'envolée poétique tentent de rivaliser avec Faulkner, et parfois il semble y parvenir sans faiblir. Mais ces moments ne coïncident pas avec l'ensemble, car le langage, de construction apparemment brutale, explicitement axé sur le sexuel et ses diverses variations, et les idées intéressantes sur la nature humaine et son destin, se perdent dans une intrigue conventionnelle, tant pour le banal ainsi que pour son manque de profondeur. L'écrivain désespéré, impliqué dans une intrigue où il doit déterminer s'il est l'auteur, où, en bref, la mémoire et ses jeux participent de manière importante, sont des éléments extrêmement intéressants. Mais la fin est décevante et l'intrigue frise le

mélodramatique et le ridicule. Le grotesque et l'humour noir se perdent dans une intrigue dénuée de sens, qui ne laisse même pas au lecteur le plaisir continu d'un bon langage. Quelque chose de similaire se produit avec The Naked and the Dead, mais d'autres problèmes s'ajoutent. Bien que l'intrigue ici ne puisse pas être qualifiée de triviale, puisqu'elle raconte les propres expériences fictives de l'auteur pendant la Seconde Guerre mondiale, si on la compare avec d'autres romans d'expériences et d'initiation similaires - comme A Farewell to Arms, Three Soldiers of Two Steps d'Hemigway ou Soldiers' Pay de Faulkner -, avec lequel il partage également un intérêt commun à briser le moule hérité du récit du siècle dernier, perd à cause d'un traitement trop froid. Le problème n'est pas cette froideur en soi, ni même la grossièreté, mais la monotonie du langage, le manque de contrastes, le résultat plat d'un langage qui a tendance à être long mais avec des idées peu étendues, et c'est précisément pour cela qu'il est Il s'épuise facilement, ne laissant qu'un écho monotone et dénué de sens dans la mémoire du lecteur. Dans Harlot's Ghost, nous avons un début prometteur, un premier chapitre qui joue comme une introduction aux accents poétiques, où la répétition, bien que non explicite, crée une musique qui mène à la fois à la nostalgie d'un environnement et d'un lieu idéaux, ainsi qu'à un mystère à découvrir. être révélé. Un mélange intéressant qui se perd dans les chapitres suivants, où la tentative d'explorer la psychologie et la moralité d'un agent de la CIA est pratiquement absente, au point que le langage devient quelque chose de saturé et d'accablant, non pas à cause de la richesse des idées mais de la richesse des idées. son manque total de subtilité et d'harmonie. Il est vrai qu’un langage abouti peut très bien être construit avec des éléments bruts et une rupture avec ce qui est considéré comme élégant et harmonieux, et Mailer a été un implémenteur actif de ces formes. Mais les instruments qu'il utilise restent, comme dans Hard Men Don't Dance, dans la simple situation d'instruments. Ils ne font appel ni au lecteur ni à son imagination, ils projettent de longues scènes comme de longs préambules qui ne aboutissent à rien de concret. Si l'intention était de créer un roman qui décrit la condition désolée de l'âme de l'Américain moyen, comme s'il s'agissait d'un terrain vague en raison de sa propre austérité, le langage devrait être austère mais profond dans ses connotations, comme le savait bien Hemigway. , ou riches en idées morales ou sociales, comme Two Steps ou Steinbeck. Mais Mailer a tendance à écrire beaucoup et essaie d'atteindre le point culminant d'un Faulkner sans même pouvoir s'en approcher. La langue est donc monotone, ennuyeuse parfois jusqu'à l'exaspération, jusqu'à vouloir sauter des pages, un péché s'il en est pour un lecteur qui le prend au sérieux, et un terrible manque de profondeur psychologique. L'audace du langage dans sa grossièreté explicite ne remplace pas l'insuffisance du résultat final, ni les bons moments littéraires où l'on tente d'explorer l'âme de l'homme. Mailer est un écrivain habituellement lié au viril, au masculin, ses personnages sont presque toujours des hommes, et il est curieux que son exploration ne dépasse pas une brutalité aux bords ironiques et grotesques. Même cette vision serait

intéressante et valable sans le problème de langage que nous avons déjà évoqué. Un langage plat qui ne creuse ni ne gravit les marches du poétique. Il est vrai que ces commentaires sont faits à partir d'une partie minime de son vaste œuvre, mais ils représentent à la fois sa période initiale et sa période ultérieure, ou de maturité, si l'on peut parler ainsi.

L'existentialisme à travers les yeux d'un enfant

"La pensée d'un homme est en avance sur toute sa nostalgie."

Albert Camus

Allemand Rozenmacher

Histoires complètes

Cette édition de 1971 récupère, peu après sa mort, les deux seuls livres de nouvelles de l'auteur, plus deux nouvelles publiées s dans des anthologies, et un inédit. Little Black Head, de 1962, a été publié alors qu'il avait 26 ans et contient 6 histoires. Dès le premier récit, on retrouve un style défini et délibéré, une empreinte stylistique sincère et soigneusement choisie.

Rozenmacher était un écrivain que l'on pouvait placer ou classer dans le social. Ses histoires ne sont pas fantastiques, ses fictions ne tolèrent pas les ambiguïtés de l'intrigue. Ses histoires parlent d'une réalité sociale qui, cependant, ne renvoie pas à la sociologie ou à l'étude des coutumes, ni à la politique socio-économique. Tout cela ne forme qu'une scène, un décor dans lequel évoluent les personnages des histoires, mais qui sont en même

temps le produit et le résultat d’une symbiose entre les personnages et la société. Le point de vue est toujours centré sur l'évolution des protagonistes, sur l'élément humain, mais pas comme une généralité mais comme une particularité. Les personnages de Rozenmacher sont des êtres ordinaires, des hommes et des femmes aux vies routinières et sans grand intérêt, où l'échec économique n'est comparable qu'à leur échec sentimental, voire moral. La ville et la société y ont contribué, mais elles semblent victimes de leurs propres illusions, de leurs hésitations et de leur manque de force. Si nous parlons de Tristesse de la pièce d’hôtel, les personnages de cette histoire sont des archétypes de ce que nous essayons de mettre en valeur. Un homme et une femme solitaires d'âge moyen qui se rencontrent et se consolent momentanément, tous deux conscients de la même fatuité, de la même inutilité et impermanence de leur contact. Un faible espoir, né d'une telle consolation, d'un tel temps partagé, semble naître et les satisfaire, même s'ils sont conscients qu'il pourrait très bientôt succomber. Dans les autres histoires de ce premier livre, parmi lesquelles se démarque particulièrement Le Chat d'Or, nous avons une série de variations dans le domaine du social. L'histoire susmentionnée est une sorte d'allégorie ou de fable urbaine à fort contenu émotionnel, rappelant légèrement les histoires de Schultz ou de Buzzatti. Cabecita negra et Raíces sont des histoires où le social prédomine, avec des personnages plus stéréotypés et structurés dans le premier cas. Mais Raíces contient une structure plus élaborée, où les changements de temps et de lieu fonctionnent comme des passages et des couloirs où les souvenirs ou les flashbacks façonnent une vie tandis que se développe une situation présente, qui a son dénouement, dont la force réside dans tous les moments précédents. Le style choisi par Rozenmacher pour nous montrer tout cela repose sur la fluidité narrative, sur la rupture des conventions grammaticales. Les signes de ponctuation sont rares, la voix narrative se mêle et se confond avec la voix des personnages. Le style savant se confond avec le familier sans changements précis, sans déranger ni choquer, car le rythme est enveloppant. Le lecteur est immédiatement impliqué dans un climat verbal qui donne de la vraisemblance au scénario de l'intrigue. En réalité, le lieu est presque le résultat du langage utilisé plutôt que le produit d’une description précise ou détaillée. Dans ce premier livre, cependant, une certaine immaturité est perceptible, mais elle ne se perçoit que par rapport au second.

Les Yeux du Tigre, de 1968, publié à 32 ans, a un contenu encore plus social par rapport au premier. Cette caractéristique était perceptible dans le style, dans le langage, mais les intrigues étaient davantage basées sur les personnages, comme s'ils étaient l'axe autour duquel se construisait le reste de chaque histoire. Dans le deuxième livre, les personnages ont gagné en profondeur psychologique et le langage est plus exigeant en termes de capacité du lecteur à suivre les fils de l'intrigue, simples mais enchevêtrés par ces changements de temps et de lieu, qui ne sont rien d'autre qu'une autre forme de pratique du À la manière proustienne. À cette structure ou ressource, les enseignements faulknériens sur la tragédie grecque

s’ajoutent également dans des contextes contemporains. C'est ainsi que l'on obtient une poésie narrative qui naît du langage lui-même pour nous transmettre de manière indirecte des personnages et des histoires. Blues in the Night est une histoire choquante sur l'implication du social sur l'individu urbain. La solitude, l'échec, les rêves brisés et les espoirs le rendent comparable à Tristesse de la chambre d'hôtel. Les autres histoires de ce deuxième livre ont pour protagonistes des personnages plus actifs dans la vie politique. Nous entrons dans les zones marginales d'êtres voués à l'activité révolutionnaire et violente, mais le contexte politique n'est qu'un décor, et ce qui ressort est le développement magistral des personnages. Rozenmacher a réussi à atteindre le juste équilibre pour le leur montrer. Peu importe que ce qu’ils font soit bien ou mal, que leur attitude soit morale ou immorale. Il les montre comme des êtres humains détenus dans une certaine situation qu'ils doivent résoudre sur la base d'un ensemble de problèmes. rôti que l'auteur nous raconte petit à petit, pour que le lecteur commence à comprendre et à s'identifier au personnage. Ne pas s'identifier, vraiment, mais devenir familier, au point de sentir qu'on l'a connu, et de regretter sa mort, quelle qu'en soit la forme. Les fins de toutes les histoires peuvent être tragiques et ouvertes dans de nombreux cas, mais dans chacune d’elles il y a un naturel et une logique stricte. La qualité des histoires ne réside pas seulement dans la compétence narrative, ni même dans la profondeur psychologique ou les implications tragiques, mais dans le développement naturel des histoires, dans cette simplicité soigneusement élaborée qui nous dit que ces personnages et leurs histoires ne peuvent pas avoir un autre but. que celui qui nous a été montré.

Gène Wolfe

Espèces menacées (1989)

Trente-quatre histoires s'étalant sur dix-sept ans, publiées dans diverses anthologies et magazines, et compilées pour cette édition sous le nom générique d'Espèces en voie de disparition. Quelles sont les espèces menacées ? Nous nous demandons. Diverses créatures traversent ces histoires qui ne sont pas forcément des figures fantastiques, comme les licornes ou les minotaures, protagonistes de certaines d'entre elles. L'espèce en danger est aussi l'humain, car dans une grande partie de ces histoires, les personnages principaux sont des robots ou plus précisément des androïdes, dont la principale particularité n'est pas tant leur structure physique électronique, mais plutôt leur capacité de penser et de ressentir, ce qui les rend semblable à un être humain de chair et de sang. Nous nous demandons alors où sont les hommes et les femmes, et nous constatons que leur présence, en plus d'être rare, est pauvre et triste. L'une des histoires les plus réussies, où cela est parfaitement transmis, est Los HOMOL de la guerra, où un soldat de l'armée androïde se considère comme un infiltrateur humain sur lequel enquêter, et pourtant le grand doute final, tant du lecteur que du sien, est s'il est vraiment un humain ou un androïde à qui une mémoire humaine a été implantée. Les histoires de science-fiction de Wolfe ne fatiguent pas et ne saturent pas le lecteur de données techniques, et même celles-ci sont subtilement implantées dans l'histoire, elles font partie du décor de manière naturelle et logique. Le langage de l'auteur ne vise pas à trouver des explications plausibles ou à donner des justifications, mais seulement à laisser l'élément humain se développer, même lorsqu'il n'y a pas d'hommes de chair et de sang comme protagonistes. Cet élément est représenté par les relations interpersonnelles entre les personnages, mais surtout par la conscience éthique qui sous-tend la fin de chaque histoire comme un message subliminal, implicite, obligatoire mais jamais moralisateur. Ce qui est surprenant dans ces histoires, c'est qu'après s'être développées comme des récits d'aventures, bien racontés et d'un bon goût exquis, d'une poétique de grande qualité, ils révèlent un résidu de pensée philosophique, une approche mondaine mais profonde de l'homme, de ses comportements et de sa nature. L'origine et la destinée de l'homme comme instrument et fin en lui-même, sa fonction dans l'histoire de l'univers.

Il y a aussi beaucoup d’histoires d’horreur, fantastiques et futuristes, ainsi que des histoires ordinaires et contemporaines. Tous ont en commun, outre le langage approprié et soigné d'un grand esthète littéraire, une recherche qui va au-delà de l'histoire elle-même. Ces histoires, comme toutes les

anecdotes, ne sont que des manières ou des instruments pour raconter quelque chose qui sous-tend l'intérêt inhérent de chaque être humain : l'amour, la nature du normal, la nature du monstrueux, la recherche de la divinité, le destin et le but de la vie. . Je dois insister sur la qualité littéraire de ces récits, la manière curieusement originale de structurer les arguments, conventionnelle et en même temps différente. Les voix narratives sont généralement à la troisième personne, mais l'auteur a su fusionner sa voix avec le point de vue et la voix du personnage principal en question, pour qu'elles semblent racontées à la première personne, qui à son tour alterne avec la voix d'autres simultanées. C'est une caractéristique de Wolfe de rendre compte de cette diversité de la vie, de cette simultanéité sans dérouter le lecteur : la variété du temps, son absence de chronologie, de changements de décors, mais surtout de voix. Parfois, la capacité psychologique de certains personnages justifie cette simultanéité de voix qui ne parlent pas mais s'expriment dans des actions qui sont elles-mêmes de la pure pensée, et l'on peut y inclure toute une philosophie existentialiste : la vie, la pensée et l'action ne font qu'un. chose, non pas un ersatz mais simultanée. La voix et la pensée sont et existent, au-delà des limites du temps et de l'espace.

La science-fiction et le futurisme servent à parler de ces sujets car ils fournissent un scénario concret, une méthodologie appliquée à ces idées abstraites, et le talent de Wolfe a su exprimer cette diversité de manière exclusive, ce qui est l'un de ses principaux Ce sont des contributions à la littérature de fiction. Les histoires de ce livre, courtes ou longues comme des nouvelles, possèdent la rare vertu d'une merveilleuse imagination et d'une excellence littéraire.

Paix (1975)

Ce roman de Gene Wolfe rappelle, au premier abord, Summer Wine de Ray Bradbury. Le ton poétique est en adéquation avec les souvenirs d'enfance, la voix du narrateur est nostalgique, un narrateur protagoniste et témoin des événements qu'il nous raconte. Un homme adulte, peut-être mort, qui nous raconte les épisodes de sa vie, des moments importants non seulement pour leur signification dramatique, mais aussi ceux qui, de par leur simplicité, sont teintés d'une émotion qui dure dans le temps et survit à l'oubli. Mais plus tard, nous retrouvons dans ce roman ses propres caractéristiques qui dénotent un style particulier, une voix narrative particulière et différente. Si la nostalgie prédomine à Bradbury, enveloppée dans une brume judicieusement créée par l'ambiguïté et le mystère, où l'étrange est encore plus inquiétant en raison de l'environnement familier et

quotidien, on retrouve à Paz des éléments plus incongrus, des histoires secondaires qui portent leur propre empreinte d'étrangeté à la limite sur l'horreur. Il n’y a pas de demi-mesure dans ce roman de Wolfe, mais le bon goût est le style prédominant. L'ambiguïté ne réside pas dans les événements eux-mêmes, puisque ni l'auteur ni le lecteur ne sont surpris que le fantastique soit traité comme quelque chose de naturel, mais dans le traitement avec lequel ils sont racontés. Quelque chose d’étrange est quelque chose qui sort de l’ordinaire, mais l’auteur nous demande ce qui est commun. À cette curieuse symbiose que crée le langage, s’ajoute la structure choisie pour le roman. Les thèmes sont variés, les intrigues sont dispersées, les temps se mélangent et se confondent sans désorienter le lecteur, car ce qui importe n'est pas la chronologie temporelle des événements mais la sensation d'accumulation, de passages, semblables à ce que chacun éprouve dans son chemin dans la vie. La vie n'est pas une succession ininterrompue et exacte de temps et d'espaces, mais un mélange constant, et c'est ce que nous propose Wolfe, et qu'il a su transmettre de main de maître. Les cinq chapitres pourraient être lus comme des histoires indépendantes, mais si nous le faisions, il manquerait quelque chose, un axe commun qui est la vie en bref, ce lien qui unit des épisodes apparemment sans lien, des périodes qui forment ou constituent la vie de chaque homme et qui, vu par les séparés semblent faire partie de nombreux hommes différents.

Paz n'est pas un roman fantastique, mais il inclut l'étrange, ce qui n'a pas encore d'explication logique. Paz est aussi un roman fantastique, mais il n'exclut pas les sentiments quotidiens, les passions des personnages ordinaires. Cela inclut les peurs, les morts, les amours croisés, la maladie. Enfance, âge adulte et vieillesse. La fin est ouverte, inachevée, la mort n'arrive pas forcément à la fin, mais peut être racontée depuis le début. Avec lui peut aussi commencer la mémoire, et donc l'histoire de la vie, comme une histoire ou un épisode de plus parmi tant d'autres. La dispersion, nous dit Wolfe, est synonyme de ce quelque chose de commun, peut-être la seule chose commune, que nous appelons la vie. Une tante célibataire avec trois prétendants qui, une fois mariée, meurt très jeune. La recherche d'un trésor caché par un pirate. Un pharmacien qui croit être assassiné par un fantôme. Ces histoires ont la particularité d'être à la fois vraies et fantastiques, et Wolfe nous fait allusion, nous suggère que le fantastique peut être réel et le véritable fantastique. L’enfance est peut-être l’élément clé pour saisir cette idée. La mentalité ouverte d'un enfant, dont la crédulité est la porte ouverte sur un univers que les adultes n'osent pas explorer. Nous fermons les portes lorsque ce que nous ressentons nous fait peur, mais l'enfant n'a pas encore construit de portes, et l'horreur et le plaisir se rejoignent et forment une personnalité.

La vie, après l'enfance, comme nous le dit l'auteur dans ce roman, n'est rien d'autre qu'une répétition de souvenirs, de souvenirs, de recherches de cette sensation primordiale : la peur et le plaisir unifiés. Deux pôles se conjuguent de temps à autre, créant gouffres et montagnes, balançoires,

déséquilibres et équilibres. Paz est à la fois une fable, une somme de fables, une allégorie et une histoire vraie. Le langage et la structure narrative sont judicieusement gérés pour atteindre cet étrange équilibre : dispersion et convergence, succession et simultanéité. Les limites effacées, les contours échangés. Comme devrait le faire un bon conteur.

Hugo Mujica

Poésie complète (1983-2004)

La poésie de Hugo Mujica ne contient jamais de poétique légère ou superficielle. Dans ses poèmes, on retrouve un regard toujours profond, soucieux de la transcendance de l'homme et soucieux du chemin et du destin de ce que nous appelons l'âme. Sa poésie peut nous parler des choses du quotidien, des objets etos avec lesquels nous vivons au quotidien, cependant ces instruments de l'ordre quotidien sont tantôt des allégories, tantôt de simples exemples avec lesquels l'auteur veut nous transmettre une préoccupation, une question. Leurs questions sont, dans la plupart des cas, des questions sans réponses définitives. Chacun de ses poèmes est une tentative unique et à la fois sommative de comprendre les problèmes de l'homme liés à son existence et à son destin, à l'âme et au corps, à l'amour et au bonheur, à la douleur, à l'angoisse, au désespoir, à la déception, à l'extase ou à l'identification. . Tous ses recueils de poèmes suivent les mêmes chemins, sans se répéter. Le ton est similaire, les thèmes sont similaires, mais chaque visite dans les mêmes jardins est autant de revisitations, de réactualisations, qui s'approfondissent à mesure que le langage se transforme. Si dans les premiers livres, comme Brasa blanca, Sonate de violoncelle et lilas, le langage est plus tronqué, plus énumératif et descriptif de manière extrêmement brève, presque hermétique dans certaines parties, dans les suivants, comme Écrit dans une réflexion, et surtout dans Pour accommoder une absence et Nuit Ouverte, la structure grammaticale et les vers sont plus longs, la logique qui les relie plus explicite. Mais cela ne veut pas dire qu’ils perdent en intensité, bien au contraire. À mesure que cela devient plus clair, la philosophie implicite des

vers, c'est-à-dire le contenu mystique et transcendant, retrouve la force que des poèmes de plus en plus courts pourraient lui retirer en termes de clarté et de puissance. Bien qu'en littérature, moins c'est plus, les vers apparemment simples de Mujica ne dépassent jamais une certaine longueur préalablement établie pour le contenu même qu'ils contiennent. Comment exprimer Dieu plus qu'en disant, comme dans le poème Jusqu'au bout : "l'innocent.../celui qui demande pardon pour tout autre crime :/celui qui pardonne à Dieu".

La poésie de Mujica est, en substance, une œuvre d'antithèse. Cette antithèse joue avec le sens de mots apparemment opposés, mais dont les sens sont ambivalents selon les contextes, et surtout si on les nettoie de toutes coutumes ou saletés familières qui tendent à dénaturer leur origine. Des choses contrastées peuvent coexister, sans conflit, sans s'annuler, mais le plus important, et c'est là l'original et le profond de toute une conception du monde comme pensée poétique transcendante, c'est que des significations contrastées peuvent s'échanger, peuvent aussi contenir en eux le contraire de ce qu'ils expriment. Exemples : mot/silence, lumière/aveugle, brûlure/soif, rouge/blanc. On pourrait en citer bien d'autres, mais celles-ci suffisent à démontrer les états simultanés dans lesquels coexistent ces mots. Un miroir peut aussi être une cage, ou l'iris d'un œil. Le mot toujours, interchangeable ou resignifié par le mot maintenant, s'oppose à jamais. Dans les deux cas, on voit comment les contradictions supposées se diluent et l'esprit du lecteur accepte progressivement cette symbiose, un état propice à accepter l'ambivalence du monde, à laisser de côté la superficialité exaspérante des choses triviales, où le temps est une machine destructrice de vies. , et plongez dans un plan où le temps et l'espace sont moins importants que les sensations. Pour ce faire, Mujica ne dispose que de mots communs, simples, austères, et il sait en extraire toute la valeur possible. Il les explore, les réfléchit, les place dans ses poèmes de manière à ce qu'ils prennent un nouveau sens. Pas nouveau, certes, mais resignifié par le silence que le poète recherche dans ces mots.

Les poèmes de Mujica se prêtent très bien à la lecture à haute voix. Les pauses, les silences, le sens des mots et des vers auxquels il faut réfléchir avant de passer au paragraphe suivant, conviennent à un lecteur qui ne doit jamais exagérer ses expressions. Si on les lit aussi en silence, les enchaînements spirituels et humains forment une sensation émouvante par sa simplicité même. Ce sont des poèmes où la pensée remplit la fonction émotionnelle, où l'obscurité alterne avec l'espoir, où la foi est une vertu qui doit être constamment mise à l'épreuve si elle ne veut pas stagner et perdre toute valeur. Le doute, et la douleur de ce doute, est ce qui alimente ce type de poésie. La pensée est une autre forme d'émotion pour celui qui sait lire dans les silences intenses du langage poétique.

Une note concernant le court récit de Mujica. Empty Paradise, la prose poétique, les histoires de Solemn y mesurado, ou les poèmes en prose de

Arrow in the Fog, ne partagent pas, à mon avis, les acquis de sa courte poésie. On retrouve la même recherche et les mêmes préoccupations, mais le langage devient malheureusement répétitif, trop abstrait. Cette abstraction, nécessaire pour certains sujets d'importance humaine, a tendance à perdre l'attention du lecteur lorsque la manière don’t que nous essayons de les exprimer va trop loin. Le langage narratif, dans le cas des histoires, doit inclure non seulement la fable ou l'allégorie, mais aussi une force active qui attire l'attention du lecteur, cette force peut être un élément quotidien ou familier, un personnage bien défini, un fait. » jaillit dès la première phrase, une fin où l'ambiguïté naît du caractère irréfutable de cette fin elle-même. Cela ne se produit pas dans le récit de Mujica. Lorsqu’il s’agit de ses poèmes en prose, où la recherche ou la préoccupation mystique confine à l’enseignement ou à la morale, la rhétorique nuit aux efforts et banalise le résultat. Le cas est différent lorsque l’essai est spécifiquement une étude préparée selon les règles traditionnelles de la prose. Quand l’intentionnalité prédomine en poésie, c’est précisément la poésie qui perd.

John Keats

La poésie de la terre

Comment faire un commentaire sur Keats, en gardant à l'esprit, comme il faut toujours le garder en lisant ou en parlant de Keats, le merveilleux essai sur sa vie et son œuvre qu'a écrit Julio Cortázar. Mais les mots qui suivent n'ont d'autre but que de faire une brève référence et de donner quelques impressions superficielles sur l'édition et sur la poésie en général de ce grand poète anglais. La Poésie de la Terre est une compilation de quelques sonnets et odes de Keats, traduits et sélectionnés par Ana Bravo et Javier Adúriz. Il faut dire que les textes sélectionnés sont sans doute les meilleurs et la traduction est une réussite enviable. Ceci étant réglé, nous devons commenter quelque chose sur les poèmes sélectionnés. Le titre de la compilation est tiré du premier couplet du poème To the Grasshopper and the Cricket, un sonnet qui représente clairement la tendance structurelle et thématique de l'œuvre générale de Keats. Ses sonnets, grammaticalement, ont tendance à confronter et à comparer deux ou plusieurs situations ou

objets différents, localisés selon le schéma simple 1-2 / 3-4. De cette manière, les brèves énumérations de l'objet thématique avec ses vertus ou ses défauts sont comparées entre elles et avec un troisième objet, généralement plus profond, philosophique ou humaniste en général, réalisant ainsi, avec cette modalité de vers et de thèmes appariés, une sorte du théorème poétique. Cette approche quasi mathématique est une manière supplémentaire de schématiser et d'organiser les impressions poétiques afin qu'elles soient plus claires tant pour l'auteur que pour le lecteur. N'oublions pas que Keats est issu d'un siècle riche en développement intellectuel, à la fois humaniste et scientifique, et que les mathématiques représentaient l'avancée en tant que technologie virtuelle à notre époque contemporaine. Cela n’enlève pas aux poèmes leur sensibilité, mais plutôt une manière plus claire d’aborder le sentiment individuel, une sorte d’analyse sentimentale et philosophique que l’on pourrait facilement qualifier d’école du psychologisme du XXe siècle. Car qu'est-ce que la théorie psychanalytique de Freud sinon une création née des zones les plus fermées de l'imagination, où le caché prend forme et se canalise dans les chemins que la science et ses méthodes insinuent dans la structure mentale de l'homme, de la conscience à l'inconscient et en sens inverse, successivement et sans interruption.

Keats parle avec une lucidité impitoyable de la nature et de sa relation avec l'homme, à travers des poèmes qui sont des paraboles en forme de poèmes intellectuels. Il n'y a pas de sentimentalité, peu importe combien l'époque qui a entouré Keats ou une lecture superficielle veut voir des superfluités là où il y a un regard subtil, délicat et en même temps précis sur la condition humaine. Les poèmes de Keats possèdent une amertume née de la contemplation de la brièveté et de la futilité de la vie, mais cette amertume ne descend pas dans un pessimisme paralysant, mais repose sur un orgueil positiviste, un orgueil hautain de la vie. Dans le poème Pourquoi j'ai ri, nous trouvons au troisième paragraphe : « cette nuit même pourrait cesser d'exister, en voyant des lambeaux sur les drapeaux du monde ». Ce verset terrible émeut par le caractère irréversible et vrai de son sens, mais il nous dit que cette angoisse n'est pas celle de l'homme seul, mais celle de l'humanité. Une douleur n'est pas tellement si elle est partagée, même comme il est dit dans le dernier vers de ce même poème : « plus intense est la mort, le plus grand prix de la vie ». La mort est-elle une récompense ? Si l’on réfléchit au sens positif qu’implique le mot récompense, la mort n’est peut-être pas une punition mais une récompense. Ensuite, le noir devient blanc et le triste devient plein d’espoir. Les Odes de Keats se caractérisent par le fait qu'elles nous parlent, entre autres choses, de la dichotomie du temps et de l'immortalité. Dans quelques poèmes, on nous parle de cela d'une manière plus claire et plus émouvante, comme dans l'Ode à l'urne grecque, où rien qu'en regardant quelques personnages morts sculptés dans un vase, nous voyons qu'ils ne sont pas si morts, mais que ils revivent et survivent au temps. Ils sont immortels. D'autres odes, comme l'Ode au Rossignol, l'Ode à la Mélancolie, l'Ode à Psyché, ne sont pas mIl ne s'agissait pas de chansons, mais de réflexions philosophiques où théories et pensées

se confondent avec la description et l'éloge de l'objet qui a inspiré l'ode. Ici, l'objet thématique et les réflexions se confondent de telle sorte que le lecteur se sent comme un participant, impliqué dans ce type de systématisation lyrique.

Relire ces poèmes de Keats, c'est comme lire les figures de l'urne ancienne qui l'ont autrefois inspiré. Des vers écrits il y a près de deux siècles non seulement nous renvoient au passé, mais nous disent aussi avec une beauté impitoyable non dénuée de lyrisme que les véritables préoccupations de l'homme sont toujours les mêmes, et que la recherche de réponses renouvelle les questions, chaque fois qu'elles sont posées. .avec les plus hauts outils de poésie et de connaissance.

Albert Camus

L'exil et le royaume (1957)

Si chez D. H. Lawrence le décor commun est la campagne anglaise, chez Ricardo Güiraldes la pampa ou chez Doris Lessing la banlieue londonienne, chez Camus c'est le désert d'Alger. Ces espaces, plus qu'un cadre favorable pour placer les histoires, représentent en eux un symbole, et c'est une sorte d'alter ego, un leitmotiv, une allégorie du monde que tous ces auteurs tentent de capter dans leurs œuvres. Dans les récits de Camus, le désert, protagoniste de la plupart des récits, est un décor de fond où vivent ou traversent les personnages, mais quoi qu'il en soit, ils se sentent à la fois

piégés, fascinés et libérés. Le désert, avec son néant apparent, son dépouillement impitoyable et sa terrible exigence de solitude et de survie, est un symbole de vie, voire d'au-delà de la mort. Les protagonistes de ces histoires de Camus sont dans une situation d'échec de leurs projets de vie individuels, mais ils trouvent une compensation momentanée, un bonheur éphémère qui ne fait que confirmer leur échec, et qui constitue néanmoins une sorte d'expiation personnelle. Dans La Femme adultère, nous avons une femme mûre et sans enfant, résignée à un mariage qui ne la satisfait ni ne la mécontente, mais dans le désert elle rend visite à son mari, elle rencontre autre chose, ce qui aurait pu être, et le désert devient presque un amant. avec qui il fait l'amour une dernière nuit, une expérience qu'il ne peut communiquer à personne d'autre, car incommunicable et intime. The Renegade se déroule dans le passé et est le récit à la première personne d'un esclave qui raconte ses vicissitudes entre obéissance et rébellion envers les ordres établis par les institutions religieuses et gouvernementales. Torture, trahison et dénigrement humain sont les facteurs communs de cette histoire où l'intime s'articule judicieusement avec l'historique, donnant une image adéquate d'une âme insatisfaite et torturée. Dans Los mudos, nous revenons au contemporain, avec l'ouvrier d'usine qui a mené une grève sans succès et qui doit retourner au travail avec l'échec sur le dos. C'est l'histoire la plus clairement sociale de toute la série, mais l'anecdote ne reste pas une critique morale ou sociale, mais articule plutôt différents niveaux : la pauvreté, l'exploitation, la vie et la mort d'une fille, tout cela interagissant dans les deux niveaux qui constituent les pôles de la société contemporaine : la pauvreté et la richesse, liées par des facteurs qui échappent à leur contrôle : la maladie et la mort. Dans The Guest nous avons un professeur d'école au milieu du désert, qui doit être chargé de délivrer un rebelle. Il n’est pas satisfait, il n’est pas un libérateur, même si son peuple et ses lois l’y obligent. Il méprise le rebelle comme un meurtrier, mais décide de lui donner la liberté, mais l'autre choisit de se rendre. En échange, les amis du rebelle viendront se venger du libérateur. L’enseignant est alors victime de ses propres idéaux comme il est victime des lois du désert et de ses habitants. Jonas ou l'artiste au travail est une longue histoire splendide et terrible qui nous raconte les vicissitudes d'un peintre face au succès momentané et aux problèmes de sa survie économique et personnelle. L'auteur soulève ici la difficile question de savoir si le monde personnel, l'amour et la famille, peuvent être des obstacles à une vie consacrée à l'art. Le peintre s'éclipse, non seulement il n'a plus autant de succès mais il peint de manière très sporadique, sa vie sociale et familiale absorbant son temps et son attention. La scène finale, où le protagoniste trouve une sorte d'apogée dans sa vie, en peignant ce qui devrait être son meilleur tableau, est une représentation pessimiste mais noble et profonde, l'art comme solitude, l'art comme synthèse : la toile blanche (ou la page blanche) pour tout exprimer, même rien. La pierre en croissance nous emmène dans la jungle brésilienne, mais ici la symbolique du paysage remplit la même fonction que celle du désert. Un ingénieur engagé est témoin des rites des peuples indigènes et trouve

dans ces rites une expiation pour sa propre âme. La confrontation du suppose La haute culture et le savoir avec l'apparent primitivisme des rites religieux indigènes sont le sujet en question. Un des hommes du village a promis à Jésus, une icône importée par les missionnaires, de porter une énorme pierre sur sa tête lors d'un pèlerinage. Ayant atteint la moitié du chemin et voyant ce sacrifice, l'ingénieur décide de porter cette pierre. En même temps, l'histoire a un contexte presque fantastique. La pierre, qui repousse lorsqu'on la brise, selon les croyances de ce peuple, est cette fois réduite en cendres après avoir été transportée par cet homme qui a fait le sacrifice.

Ces récits de Camus ont un ton plus poétique que ce que l'on peut trouver à ses débuts, par exemple dans L'Étranger. L'intention est toujours symboliste, mais le ton abandonne la tendance vers la fable contemporaine dans le style kafkaïen et se rapproche du récit littéraire pur. La variété des ressources et des voix est également plus grande, non pas structurellement, mais avec un usage subtil du langage : poésie, dialogues, voix narratives, environnements. En tant que narrateur sublime, Camus crée des climats plus que des histoires, car dans ces climats ils surgissent spontanément, comme les plantes typiques d'un paysage, formant un tableau où les objets et les hommes racontent des histoires presque sans parler, et par la même vertu du silence, ils sont profond, important, transcendant.

L'Étranger (1949)

A 37 ans, Camus publie son premier roman : L'étranger, roman capital de la littérature en général et en particulier du XXe siècle. Car le titre ne fait pas référence à une condition géographique, ni ne parle d'exilés ou d'immigrés. Ici, la dislocation est représentée par l'isolement, l'étrangeté, ou peut-être l'étrangeté de la condition humaine elle-même. Pour ce faire, Camus utilise une sorte de parabole, car il n'est pas possible de parler ici d'allégorie. Mais dans ce cas, la parabole n'est pas moralisatrice, mais purement démonstrative et instructive, utilisant toute la grossièreté nécessaire et avançant avec toute la pointe de cette grossièreté. Nous avons pour protagoniste un homme qui voit sa vie et les actions de sa vie se dérouler avec une sorte de froideur ou d'indifférence qui est très rarement modifiée ou altérée. Pour que cela se produise, il faut des actes extrêmes, et pourtant, sa position est plus celle d'un témoin que celle d'un protagoniste. Il pense plus qu'il ne souffre, et même sa pensée n'est pas trop complexe, seulement des tons modérés, une certaine amertume implicite et une résignation comme instrument désespéré de survie. Sa mère meurt dans une maison de retraite et il ne peut pas pleurer. Il a une amante et il ne sait pas s'il est amoureux d'elle ou non, se marier ou ne pas se marier, c'est la

même chose pour lui. Les ennuis de ses voisins l'intéressent mais ils échappent à sa conscience. Lorsqu’un ami lui demande des faveurs qui vont au-delà de l’éthique, il les fait parce qu’il ne voit aucun problème à faire ou ne pas faire une telle chose. Le monde ne lui semble pas importer, mais ce n'est pas un détachement, mais une habitude : l'habitude d'un homme habitué au caractère irrémédiable de l'existence. Qu'est-ce que l'existence semble nous demander Camus à travers son personnage. L'homme est un être isolé, qui n'a que des contacts occasionnels et superficiels avec les autres, même ses propres actions semblent être des caprices d'une nature étrangère à nous-mêmes, alors nous nous demandons qui ou ce que nous sommes réellement. Un homme, le protagoniste, en tue un autre pour lequel il ne ressent ni amour ni haine, il le fait simplement parce que les circonstances l'ont poussé à le faire, que ce soit le soleil intense de l'après-midi, le reflet de la lumière sur le couteau de l'adversaire ou simplement une action qui nous ne savons pas ce qui l'a causé. Nous sommes seulement conscients que c'est nous, c'est-à-dire notre corps, qui l'avons fait, et notre esprit en est témoin à travers nos sens. Viennent ensuite les conséquences de cet acte, car nous vivons dans une société armée de structures et de lois arbitraires qui ne peuvent être démolies sans préjudice et sans punition évidents. Qu'est-ce qu'un péché ? nous demande et nous demande l'auteur. Le protagoniste est puni de la peine de mort, et cette conclusion n'est pas tant due au fait qu'il s'est suicidé froidement, mais plutôt à cause de la froideur avec laquelle il a veillé et enterré sa mère. Un acte est-il une conséquence de l’autre ? Devons-nous payer quelque chose par une autre dette ? Sommes-nous coupables du simple fait d’exister ? Est-ce que ressentir des émotions et des regrets nous représente plus en tant qu'humains que ne pas le faire ? Qu’est-ce qui nous définit en tant qu’humains ? Un homme est partout un étranger, certains plus que d’autres se sentent à un moment donné isolés, différents, étrangers au milieu d’une société composée de tant d’étrangers.

La fin du roman nous présente un nouveau rebondissement, une nouvelle redéfinition, une sorte de conclusion qui ne fait que corroborer une situation qui n'est ni pessimiste ni désespérée, seulement une sensation rationnelle, une logique de l'État antérieure à toute rationalisation et bien sûr bien avant toute sentimentalité avec scientifique : l'idée que les autres nous définissent, que nous sommes l'argile avec laquelle les autres nous façonnent avec leurs pensées et leurs mots, nous donnant un sens, une substance finale. L'amour des autres nous définit et nous donne une certaine valeur, et si ce n'est pas de l'amour, la haine a aussi la capacité de remplir le même but. Une dernière remarque : comme Kafka, Camus interprète la condition humaine, nous livrant une vision pessimiste et amère de l'isolement et de la déraison de la vie. Mais alors que chez Kafka l’absurde repose sur les impressions et les symbolismes que le monde crée dans l’esprit, Camus réalise une réinterprétation expressionniste du monde : l’absurdité de l’existence est représentée dans le manque de logique des institutions, des lois et de la société en général. . Le comportement humain se manifeste par des actions et non par des impressions de rêve ou une

interprétation symbolique. Les deux, cependant, ne sont pas les deux faces d’une même médaille, mais deux chemins parallèles, liés, jumelés, comme s’ils s’étaient vus de près à plusieurs reprises, se reconnaissant et se lançant un regard et un clin d’œil complice. , et désillusionné par tout sauf par sa propre cause et son objectif.

Arciniegas allemand

Génie et figure de Jorge Isaacs (1967) Entre la mer Rouge et la mer Morte (1963)

Le premier est un essai qui fait partie de la collection Genio y figura, avec lequel EUDEBA a rendu hommage à divers auteurs latino-américains à travers d'autres essayistes et/ou écrivains importants. Dans ce cas, l'écrivain colombien parvient à une approche très agréable et précise de la personnalité et de l'œuvre de Jorge Isaacs. Dans le premier chapitre, nous sommes présentés avec une brève biographie divisée par années, mais Arciniegas a profité de ce qui est habituellement une liste chronologique par date en faisant un résumé qui comprend de brèves citations de l'auteur représenté ou de ses contemporains. Ici, les faits de la vie extra-littéraire d'Isaacs prédominent, constituant presque un roman plus long et plus intéressant en raison de ses changements brusques que sa propre œuvre littéraire. Les problèmes économiques, les faillites familiales, les échecs des entreprises entreprises, les vicissitudes de ses actions politiques, sont exposés de manière brève mais très précise pour le lecteur non initié à la vie d'Isaacs. Le deuxième chapitre est une biographie plus approfondie de la performance politique et sociale du scénario révolutionnaire du XIXe siècle en Colombie et en Amérique latine, où l'activité littéraire est restée en retrait, malgré le succès retentissant de son unique roman : María. Les multiples activités d'Isaacs pourraient se résumer à deux niveaux très différents : un niveau externe, dédié aux préoccupations sociales et politiques, comprenant ses entreprises et diverses entreprises qui se sont soldées par un échec ; l’autre, intime, où la littérature était une forme d’expression des sentiments les plus privés, ou peut-être la manière la plus idéaliste dont Isaacs voyait ou voulait voir le monde. Ce monde que la force musculaire de son esprit tentait de transformer comme une lutte privée. Les chapitres suivants sont consacrés à commenter le roman, ses probables corrélations avec la vie réelle d'Isaacs : son enfance et sa jeunesse au ranch El Paraíso, ses lectures, la femme qui a inspiré l'intrigue (la sœur de José Asunción Silva), ainsi que le style romantique hérité d'Europe, les influences de Saint-Pierre et Chautebriand, l'école romantique en Amérique, et son successeur, le réaliste, avec lequel il se rapproche curieusement, bien qu'il s'agisse d'un presque roman. idyllique Le fait est qu’ici le paysage remplit à la fois la fonction de symbole et de décor. Il ne se passe pas grand-chose à María, l'anecdote est brève et triste, mais ce qui compte, ce sont les impressions, et le paysage décrit à la première personne est peut-être ce qui met le plus en valeur le langage. Nous osons faire une association qu'Arciniegas ne mentionne pas : cet aspect du roman pourrait être lié à une œuvre de Güiraldes, où le paysage a aussi une fonction symbolique, bien que le langage soit plus grossier. Un autre aspect important est l'influence de Poe sur certains symbolismes, comme celui de l'oiseau noir qui est mentionné cinq fois tout au long du roman. Le dernier chapitre de l'essai est consacré aux commentaires et aux jugements de diverses autorités littéraires latino-américaines sur Isaacs et son œuvre, parmi

lesquels se distingue Enrique Anderson Imbert, le meilleur à mon avis, Arturo Torres Rioseco (chilien) et l'Uruguayen Alberto Zum. Feld. En bref, cette approche d'Isaacs ne fait que réaffirmer l'habileté essayistique, la qualité littéraire et le bon goût d'un écrivain comme Arciniegas, qui a équilibré le divertissant avec l'universitaire, le littéraire avec la vie quotidienne, les opinions personnelles avec les plus discrètes et les plus discrètes. jugements littéraires précis. Arciniegas nous apporte une image lyrique et réelle d'Isaacs, certes limitée mais complète à la fois, et parce qu'elle est complète, elle n'est pas imprécise mais précise et détaillée dans les aspects les plus importants. ntes. Un court essai qui en apprend beaucoup, à la fois sur le travail d'Isaacs et sur la manière dont doit être rédigé un excellent essai, qui n'a pas besoin d'être long pour être excellent.

Le deuxième livre, Entre la mer Rouge et la mer Morte, est une conséquence de la visite et du séjour d'Arciniegas en tant qu'ambassadeur de Colombie en Israël. Comme toujours, l'habileté narrative et littéraire de l'auteur surmonte les obstacles d'une tâche comme celle entreprise : faire non pas un récit de voyage mais capturer des impressions et des idées sur une région, un pays et un groupe de personnes dont la caractéristique commune n'est pas seulement la religion juive, mais aussi le même besoin et la même force. Il est vrai que ce livre a été écrit alors qu’Israël était à son apogée comme exemple d’une force exceptionnelle capable de transformer le désert en jardin, à la fois grâce à sa propre volonté et aux technologies disponibles. La position d'Arciniegas est clairement partielle dans son admiration, mais le résultat n'est pas idéologiquement écrasant, mais raconte et décrit avec une admiration évidente, mais sans emphase exagérée ni adjectifs inutiles. Le style d'Arciniegas est d'une apparente simplicité, d'une partialité atténuée par le désir de créer de la littérature, c'est-à-dire de montrer de son propre point de vue, qui dans ce cas est celui d'une personne sensible, instruite et équilibrée dans sa position. L’éloge d’Israël et de ses dirigeants ne dérange pas car il tend à les montrer comme des individus dotés de vertus et de faiblesses, dans des images dont la brève longueur suffit à les délimiter clairement. L'objectif n'est pas de développer de longues études sur leurs personnalités, ni sur l'histoire d'Israël ou le comportement actuel du pays en matière de politique étrangère. Il y a des allusions, des mentions sur tous ces sujets, mais le meilleur de ces textes est dans la réalité traitée comme un fait positif, les réalisations qui ont surpassé les erreurs. Ce qui ressort ici, c'est la force d'une croyance, non seulement l'appartenance à une religion ou à une race, mais aussi la volonté de vaincre malgré les conséquences multiples et tragiques sur une longue période. Persécutions, préjugés, holocauste : une triade de facteurs communs à travers les siècles. Ce livre sauve la valeur morale d'une région du monde et des hommes et des femmes qui ont décidé de la peupler malgré les difficultés environnementales et politiques, qui s'ajoutent à celles déjà subies. L’objectif n’est pas de déclamer ses vertus au-dessus du reste de l’humanité, seulement d’exalter ce qui devrait l’être par admiration. Les erreurs qu'ont pu commettre les Israélites dans leur passé ancien ou récent n'excluent pas la force et la capacité de leur

survie, qu'elles soient fondées sur la fierté raciale ou sur un ego peut-être excessif, sur des lois trop rigoureuses ou sur une position idéologique. aussi rigide que celui de ses adversaires. Parce que la position d'Israël repose autant sur son long et fier passé racial que sur ses crimes de guerre et les intérêts politiques qui le gouvernent. Ce qu'Arciniegas met en valeur et constitue le nouveau paysage de ce livre, c'est le juif en tant que poésie, la poétique d'une humanité exaltée, courageuse et passionnée, dure comme tout tempérament qui a souffert et qui a besoin de survivre à tout prix. Il s’agit d’un livre écrit par quelqu’un qui a vécu avec la population d’Israël, rencontré les dirigeants fondateurs et été témoin d’une croissance qui dépasse l’admiration. Assister à la naissance d’un pays n’est pas un privilège quotidien. Ce que nous avons appris dans les livres d’histoire est presque une légende, une histoire ou un roman. Mais le vivre au XXe siècle est un privilège étrange et exceptionnel. Certains ne seront pas d’accord, d’autres diront que c’est une analyse superflue. Arciniegas a réalisé ce qu'il entreprenait probablement : montrer les signes d'une histoire dans le présent vivant d'un pays et de ses habitants.

Miguel Délibés

Les journaux de Lorenzo (1955-1995)

Les Journaux de Lorenzo est une trilogie composée des romans suivants : Journal d'un chasseur, de 1955, Journal d'un émigré, de 1958, et Journal d'un retraité, de 1995. Selon les propres mots de l'auteur, elle n'a pas commencé comme un plan spécifique, mais suite à l'acceptation et au succès du premier, l'idée et le besoin de continuer l'histoire de Lorenzo sont apparus. Malgré cela, et même malgré la distance qui existe notamment entre les deux premiers et le troisième, le ton du personnage est parfaitement maintenu, tant dans sa manière de parler que dans sa pensée et sa philosophie. On peut également constater une croissance et une maturation en fonction des différentes étapes de la vie, et cela coïncide, comme on peut s'y attendre chez un écrivain dont la littérature n'est pas seulement une fiction mais un reflet provisoirement fidèle de la réalité, avec la chronologie de l'auteur elle-même. . La principale caractéristique de ces journaux est qu'ils sont écrits dans ce genre littéraire : des journaux écrits pas nécessairement chaque jour, sans refléter les faits ou les pensées avec exactitude ou détail. Ce ne sont que des impressions et des histoires, des anecdotes, qui ensemble constituent une vie non racontée mais racontée de manière divertissante et simple, sans intention pédagogique ou réflexive, mais seulement comme quelqu'un qui revient sur les événements de la journée en se couchant et transfère ces pensées sur papier au lieu de les laisser s'échapper dans l'obscurité du sommeil. La ressource peut très bien être qualifiée d’arbitraire, si l’on considère que le protagoniste n’est pas un érudit ou un homme d’une grande capacité de réflexion. Pourquoi, nous demandons-nous, un simple villageois, possédant les notions de base de l'éducation, décide-t-il d'écrire un journal ? Si c’étaient les souvenirs d’un homme mûr et formé, ce serait plus compréhensible. Mais en ignorant cela, le résultat ne dérange pas. Le ton familier et simple de Delibes enchante le lecteur. L'humour se mêle judicieusement à la nostalgie et à la peinture du paysage ou des personnages de la ville. Voilà donc l’un des points clés du roman. Le narrateur est un chasseur, mais l'intrigue ne fait pas référence exclusivement au thème de la chasse, il s'agit presque en réalité d'un thème de fond, d'un décor d'intrigue qui contraste avec la vie quotidienne ordinaire du jeune homme qui raconte sa croissance, son apprentissage et son premier amour. L'art de la chasse s'exprime de manière conventionnelle, il est clairement indiqué qu'il s'oppose au braconnage et la tendance est de considérer la chasse comme un sport où ce qui compte c'est la compétition. Bien sûr, il y a des raisons que le lecteur peut à juste titre opposer à cela, allant de l’éthique à l’écologique. Dans le roman, il est clair que la proie peut se défendre, elle peut s'échapper, et cela fait partie de l'intérêt que l'activité exerce pour le chasseur. Mais ces réflexions sont extralittéraires, elles ne brouillent pas le résultat ni ne sont implicites dans

l'objectif de l'œuvre. Ce sont des effets secondaires que l’auteur a sans doute dû planifier, sans trop se soucier des conséquences, en se souciant avant tout de pratiquer la littérature. Pour ce faire, il a créé un personnage, et toutes les opinions passent par sa pensée. Ces avis sont simples, résultat de l'examen expérimental de la vie, un mélange plus d'émotion que de prudence, un mélange d'enseignement paternaliste et sexiste mais tendre à la fois.

Comme dans d’autres romans de Delibes, les événements sont banals, parfois anodins, donnant l’impression qu’il ne se passe rien de pertinent. Personnages hauts en couleur, anecdotes de la vie quotidienne, problèmes économiques et professionnels, affections sentimentales. Au milieu de tout cela, la mort surgit de temps en temps, un fait qui est accepté presque avec une froide résignation en raison du ton choisi. La nostalgie et la tristesse sont judicieusement dosées et, dans ce roman surtout, elles contrastent avec le fait de la chasse. La mort apparaît alors comme une étape qui détermine les étapes de la vie, mais aussi comme des points de réflexion pour le lecteur, le conduisant aux questions ou dichotomies suivantes : l'homme chasse et tue, l'homme souffre pour la mort de ses semblables. La vie est-elle donc une lutte, une survie arbitraire, une revanche de la nature ? Il y a une certaine froideur qui naît du ton, qui n'est autre que l'indifférence cruelle avec laquelle chaque homme ou femme accepte la mort de ses proches à partir du moment où il doit se rendre à l'évidence : que l'autre est parti et qu'il doit continuer .avec sa propre vie. Le cycle continue, inexorable, imparable le temps de se reposer voire de réfléchir.

En résumé, Diary of a Hunter est le roman le plus pertinent de cette trilogie. Le problème suivant repose sur le fait du dispositif littéraire choisi par l’auteur. Comme il s'agit d'une voix à la première personne, reléguée à la fois dans une chronologie temporelle et successive, elle limite le point de vue non seulement à un personnage, avec ses limites de langage et de connaissances, mais à un certain champ d'action, mettant en scène et période incluse. Le ton et le langage risquent donc de souffrir de monotonie ou de répétition. C'est ce qui se passe dans le deuxième roman, où Lorenzo émigre au Chili et, face à l'échec, retourne en Espagne. Il se passe beaucoup plus de choses dans Journal d'un émigré que dans le premier roman, mais cela devient monotone, répétitif et le roman souffre d'étirements inutiles et retarde les résultats. Si dans le précédent, et parce qu'il s'agit d'un journal intime, le point culminant littéraire est caché et retardé, bien que la fin le compense largement, dans le second on ne trouve que des anecdotes et une succession d'événements bien racontés qui n'abordent pas n'importe quelle partie, et s'ils le font, la direction est trop banale et attendue, sans surprises pour compenser la ressource elle-même, et le ton de la voix narrative semble s'épuiser. La croissance personnelle de Lorenzo devient simplement superficielle, sans la profondeur nécessaire à l'intérêt du lecteur. Délibés est un écrivain social, vous savez, et ses personnages sont des tableaux tendres non exempts de nostalgie. La profondeur ne vient pas du fait de creuser dans leur âme mais de la

mémoire et du contraste avec le lieu et le temps. Sa littérature est une peinture réalisée avec le filtre de la mémoire. Le troisième roman souffre du même problème. Les événements sont plus sanglants d'un point de vue social, plus irréparables, mais la voix du narrateur reste continuellement froide et indifférente, lorsque le lecteur a besoin d'une certaine émotion, même si elle est voilée. Ce n'est pas que Lorenzo ne souffre pas, ni que les conséquences de son apprentissage de vie ne se voient pas, cela se remarque dans un certain cynisme très voilé, dans une certaine ironie cachée dans certaines réflexions. Mais le même ton épuise, sature et accable le lecteur. On a presque l'impression de glisser sur une surface lisse et transparente à travers laquelle on voit tout le monde de Lorenzo, mais sans ressentir la chaleur ni les pierres sur son passage. Ce n'est que dans le premier roman que la ressource est valable, expérimentalement réussie, de longueur adéquate et liée au style littéraire de Delibes.

La feuille rouge (1959)

Ce roman nous montre Delibes à 39 ans, affirmant un style caractérisé par son souci de la condition humaine en général à travers des personnages ordinaires, presque toujours marginalisés des classes actives qui déterminent le mouvement socio-économique de tout pays. Ici, au lieu de nous parler d'une ville ou d'une campagne, il nous emmène dans une ville, où l'on retrouve aussi des êtres vulgaires, où la vulgarité n'est pas la médiocrité mais plutôt la vie quotidienne et le signe des hommes sensibles et simples, qui constituent le bas de la pyramide sociale. Non pas les pauvres ou les déplacés, mais la masse commune d'individus qui ont perdu cette individualité au cours d'une vie consacrée à un travail routinier sans objectifs, des individus qui ont renoncé à leur désir d'être quelqu'un en se fusionnant avec le travail ou le but d'une entreprise ou d'une institution. . Des excuses, en fin de compte, qui aboutissent à une dissolution de la personnalité et des caractères particuliers qui forment et sont l'essence de chaque être humain. Dans ce cas, nous avons un employé municipal qui vient de prendre sa retraite et qui, confronté à l'abîme du temps libre après son dévouement quotidien à son travail, au souci ardent de choses insignifiantes - comme le système d'organisation de nouvelles poubelles pour les places, pour exemple, exemple -, qui ont pris la place que devraient occuper d'autres choses plus essentielles, comme l'amour ou les enfants, ou le simple épanouissement personnel, se perd, voyant la destination finale et la mort pas beaucoup plus loin. D'où le titre du livre : le feuillet rouge est celui qui annonce combien de cigarettes il reste dans la boîte à tabac. Un collègue lui a dit que la retraite est le prélude à la mort, et il voit à quel

point le temps qui passe fait qu'il a désormais plus d'amis dans le cimetière que dans la rue.

Le roman développe alternativement deux histoires parallèles : l'histoire du vieil Eloy, avec ses souvenirs, et l'histoire de la paysanne qui travaille pour lui, avec ses propres expériences récentes et le développement d'une cour actuelle. Les deux histoires s'entrelacent en quelques fragments, mais il y a constamment un va-et-vient qui brouille les limites, sans mélanger les nombreux, c'est-à-dire sans confondre les personnages ou les expériences. Le roman nous raconte ainsi deux expériences de vie très différentes, mais qui se rejoignent et établissent des contacts, parfois durs, d'autres doux, mais où les deux s'identifient mutuellement, non pas à cause de leurs similitudes, mais à cause d'une nécessaire consolation. pour les deux. Même lorsqu'ils se racontent des choses du passé, pendant qu'elle repasse ou cuisine et qu'il s'assoit à table, ils ne s'écoutent même pas. L'important est de dire et de se souvenir, car le passé, même pour un très jeune, est le fondement sur lequel chacun doit s'appuyer pour franchir une nouvelle étape dans la vie, un pilier, triste ou heureux, satisfaisant ou regrettable, mais le seule source de consolation, comme tout souvenir, car elle nous dit que nous sommes quelqu'un parce que nous avons vécu. Dans ce dialogue-monologue auquel s'engagent les deux personnages, collabore le fait de la répétition, ressource que l'on a déjà vue chez Delibes dans d'autres romans. Non seulement les surnoms qui suivent les noms personnels sont importants, mais une fonction première ici est la répétition d'histoires ou d'anecdotes que non seulement eux deux, mais d'autres personnages secondaires, répètent de temps en temps comme s'ils ne les avaient jamais racontés auparavant. Celui-ci a une double fonction, parmi tant d'autres : comme fait concret, sur l'habitude des personnes âgées de se souvenir du passé et leur habitude de répéter, par manque de mémoire ou besoin d'affirmation, des épisodes ou des paroles, et aussi comme représentation d'une récupération du passé, à la fois pour le maintenir vivant et pour se rappeler l'appartenance à un groupe, à un sentiment, ou en bref, à la sensation primordiale de se savoir encore vivant. Dans le cas de la jeune fille , les causes peuvent être différentes mais les résultats sont similaires, répéter ou se souvenir d'anecdotes de la petite enfance ou de l'adolescence récente, c'est retrouver un lieu d'où nous sommes partis et qui nous manque, un lieu physique, comme une ville, ou émotionnel, comme la jeunesse qui vite il échappe à nos mains.

La fin, comme dans un autre roman de Delibes, La Route, confronte le vieil Eloy à la mort d'un ami. Il reste donc le seul survivant d'un groupe d'hommes qui se connaissent depuis leur plus jeune âge. Eloy sait qu'il ne lui reste plus beaucoup de temps. Il n’y a pas non plus de bonnes nouvelles pour la jeune fille, son futur mariage a été annulé et son petit ami a été emprisonné. Tous deux finissent par se consoler dans l'appartement du vieil homme, mais cette consolation est un adieu presque froid, une résignation crue où il faut contenir tous les sentiments pour éviter de sombrer dans le désespoir et la tragédie. La tragédie dans Delibes n’est jamais un effet

dramatique, mais quelque chose qui se passe hors des pages. Une mort est une tragédie, c'est vrai, mais la prose calme, résignée, mélancolique et cynique de l'auteur la présente comme un autre fait de la vie, un épisode naturel qui produit des boules dans la gorge de ceux qui survivent, mais bientôt ces nœuds sont Ils s'effondrent pour laisser place à nouveau à l'air que l'on est obligé, par dignité ou par résignation, de continuer à respirer pour rester debout.

La route (1950) Le Linceul (1957)

Le premier, un roman, le second, une nouvelle ou une longue nouvelle. Les deux textes ont été écrits respectivement à 30 et 37 ans. Les deux sont racontés du point de vue d'un enfant. El Camino raconte l'histoire d'un garçon de onze ans qui, lors de son voyage dans la capitale pour étudier, se souvient des moments de sa brève enfance dans sa ville natale. Le voyage n'est presque pas décrit, il sert seulement de base à un flux constant d'événements et d'images qui apparaissent sans aucun critère ni ordre spécifique, seulement celui que marquent la mémoire et les stimuli externes ou émotionnels. Le rythme du train dans lequel vous voyagerez ou voyagez déjà, en vous éloignant de votre ville. Les chapitres sont une succession d'épisodes, une anecdote, une somme de personnages de la ville. Le langage de Delibes est ici un délicat mélange entre ironie et localisme, où la mordance se déguise en naïveté. Le fait que le conteur soit un homme qui se souvient de son point de vue à l'âge de 11 ans en référence à une enfance encore plus précoce, offre un plus intéressant et nouveau, un désenchantement et une nostalgie mêlés à une tendresse sauvée de l'innocence. La cruauté n'est donc qu'une conséquence extérieure, car les yeux qui regardent sont encore exempts de cynisme, mais déjà teintés d'une amertume ressentie. L'humour est naïf mais intelligent, plus attaché à la nostalgie qu'à la critique, encore absente. Mais la critique n'est pas impitoyable et contient toujours un peu de pitié pour ces citadins, bons et méchants, méchants et gentils, égoïstes et soumis. Une zoologie des individus qui constituent un peuple. Le style est extrêmement soigné, il est agréable et apparemment simple, mais délibéré, avec une poésie qui n'est pas née de la mémoire elle-même mais de l'affection distanciée du narrateur, presque pieusement analysée. Cette façon de raconter entraîne et conduit donc à une manière différente, triste mais pas tout à fait amère, que l'on pourrait appeler la tendresse. Les épisodes humoristiques alternent magistralement avec des épisodes plus intenses et dramatiques, certains contiennent même une vision cynique et contenue de l'enfant par rapport

aux adultes qui l'entourent. L'exemple le plus typique est l'épisode de la chasse avec son père, où il blesse légèrement son fils par erreur, et au lieu de le reconnaître, il sous-estime le fait et le cache, bien sûr pour éviter le véritable drame de ce qui aurait pu se passer. le submerge. Le roman entier parle du temps et de la survie. La vie simple est une aventure de survie, en forêt ou en ville, à la campagne ou dans n'importe quelle ville. Chacun essaie de survivre à ses propres limites, à son égoïsme et à ses ressentiments. La vieille fille et son obsession du péché, le curé et son engagement auprès d'une communauté aveugle, le forgeron et son refuge dans la force de son corps. Un autre problème important concerne les surnoms. Delibes utilise constamment des surnoms après son propre nom. Cette répétition apporte de la musicalité à l'œuvre, tandis que l'insistance, passant par différentes étapes chez le lecteur, confère une vraisemblance fondée sur la confidentialité, sur une intimité nouvelle et forte entre le lecteur et le personnage. El Mochuelo, el Moñigo, el Tiñoso, sont des surnoms qui se croisent avec le nom propre et acquièrent une signification encore plus forte qui accentue l'identification entre l'apparence et l'intérieur du personnage. La répétition se retrouve également dans certains aspects du personnage, comme celui du prêtre, "qui était un grand saint", ou le fait que Tiñoso "a reçu des taches chauves à cause d'un oiseau". Par ici de la narration est une réussite en soi, une découverte qui va au-delà du langage localiste tant utilisé par Pérez Galdós. Delibes unifie à la fois le langage et le sentiment vulgaire ou commun dans un style cultivé et élégant. La langue devient le sujet décrit.

La route parle de deux étapes de la vie : l'enfance et la mort. De l'un il saute à l'autre. De mémoire, nous voyageons rapidement jusqu'à la mort d'un ami d'enfance. Tiñoso est mort et son ami Hibou l'enterre avec un oiseau déjà mort, dont son ami était un observateur attentif. Symbolismes du début et de la fin de la vie. El Mochuelo a appris à voir l'avenir.

Dans The Shroud, nous trouvons un garçon dont le père meurt dès qu'il arrive du travail au début de la nuit. Il est dans la forêt et son père, qui s'est déshabillé comme toujours pour dormir, est mort, et lui, le garçon, se rend compte qu'il doit couvrir la nudité de son père avant que quelqu'un d'autre n'arrive. C'est ainsi que le garçon se souvient, alors qu'il tente en vain de soulever le corps fort et énorme de son père, des vicissitudes de leur courte vie commune. D’abord l’admiration mutuelle, puis la déception et la honte. Parce qu'il sait que son père, le voyant faible et maigre, avait commencé à avoir honte de son fils. Mais cela ne représente pas une récrimination ou un ressentiment, mais simplement une sagesse commune et mûre d'un enfant qui mûrit face à sa première mort. Puis, ne parvenant pas à atteindre son objectif, il décide de demander de l'aide. Ils le nient tous pour des raisons différentes : ils se battent avec leur père, ils ont peur des morts ou ils ne peuvent pas quitter leur travail. Enfin, celui qui l'accompagne le fait dans l'espoir d'obtenir quelques biens et vêtements dont le défunt ne pourra plus se servir. Le corps est couvert et le matin arrive. L'un de ceux qui avaient refusé apparaît et est chargé de veiller sur le mort pendant que le garçon se

rend en ville pour annoncer la nouvelle. Puis le garçon, qui a enduré et résisté toute la nuit noire avec le mort et son impuissance, quand la lumière du soleil arrive, il a finalement peur. Cette histoire est magistrale dans sa préparation et sa signification. La symbolique du « linceul » et du vêtement qui recouvre le corps nu d'un mort contient toute une conception de la vie humaine telle que nous pouvons la connaître. Delibes ne nous parle pas de l'au-delà, même la religion et l'idée de Dieu sont des traditions et des coutumes qui ont peu à voir avec la vie elle-même et sa durée éphémère. Le corps est tout, semble-t-il nous dire, la dignité du corps est aussi exquise et délicate que sa fragilité et sa vulnérabilité aux mains du temps. Ici aussi, comme dans La Route, l'enfant est un point de référence, il est le centre des idées et des conceptions, il est l'axe de l'action du monde. Leurs idées naïves et préconçues se heurtent à la réalité du monde adulte, mais laquelle des deux est la plus vraie ? La découverte de la réalité nous rapproche de vérités trop catégoriques et irréversibles, elle nous rapproche de la mort.

Murdoxe

Combien de temps dure un concert (2010)

Le recueil de poèmes est divisé en douze chansons qui rassemblent chacune douze poèmes. Même dans le Chant 8, qui contient trois longs poèmes, chacun d'eux est subdivisé par pagination en quatre autres. Mais au-delà des intentions ou analogies, arbitraires et évidemment délibérées de l'auteur, cette structure ajoute une homogénéisation à l'ensemble des poèmes, elle lui donne aussi une unité qui est déjà donnée par la confluence de la variété thématique et du ton littéraire qui parcourt le livre entier. Ce ton est une alchimie délicate réalisée avec une capacité de synthèse poétique jamais sombre ni hermétique, jamais exagérément austère. Le ton est agréable, familier dans le résultat mais jamais fait avec des instruments grammaticaux tirés du langage courant, mais plutôt très exact, précis, sans bords brusques ni rebondissements spectaculaires ou de mauvais goût. Les images ne se distinguent pas par leur flash mais par leur lente précision, leur fermeté et leur force, capacités qui les font pénétrer dans l'intellect du lecteur, formant des couches qui se déposent, approfondissant l'émotion propre et réfléchie du lecteur. Cela est particulièrement évident dans les longs poèmes du Chant 8, peut-être le plus réussi de tous, à mon avis, mais dans les poèmes courts, vous pouvez clairement voir comment ils s'ajoutent les uns aux autres dans chaque Chant, jusqu'à créer un climat, une conclusion atteinte à travers une réflexion poétique. Ces poèmes produisent avant tout une réflexion émotionnelle, et le langage utilisé est la clé de ce résultat, sans doute particulier et très particulier pour ce qu'il est possible de lire dans la poésie contemporaine. Quant au thème, bien que varié, il oscille entre certaines fourchettes qui témoignent des préoccupations de

l'auteur : la relation, les femmes, l'écriture, le mystère et l'étrangeté du quotidien. Un exemple typique est le poème suivant : « Que voit un enfant / qui voit un fantôme / quand il ne sait pas / a peur ? Ici, nous voyons synthétisé en cuatrois courts vers, toute une philosophie de la vie, une façon de voir le monde, avec ses hommes, ses femmes et ses objets inclus, et tout ce qu'ils contiennent d'étrange et d'inconnu, une position prête à scruter et à réfléchir sur les quelques découvertes que nous faisons tout au long vie. L'auteur ne cherche pas à expliquer le monde, même si chaque point de vue le souhaite au début, mais à le transmettre en modérant la grossièreté des formes mais pas du contenu, à travers l'art, en arrondissant les bords originaux pour former une chose nouvelle. : un poème qui nous permet de penser le monde comme un autre produit de notre esprit. D'où l'exemple suivant du Chant 2 : « le monde réel/dans un langage imaginaire//carte/là où l'oreille/se perd ».

Claudio Archubi

La forme de l'eau (2010)

Ces histoires d'Archubi ont plusieurs points communs, tant sur le plan thématique que stylistique, ce qui détermine non seulement une homogénéité pour l'ensemble mais aussi une manière caractéristique de raconter, qu'il ne serait pas risqué, bien qu'il s'agisse de son premier livre, d'appeler style. Le langage est étonnamment soigné et riche, soigneusement élaboré, avec un mélange de synthèse poétique et d'une profondeur philosophique qui n'ennuie pas car strictement littéraire. Les éléments ou ressources qui contribuent à ce type de construction sont les suivants. Premièrement, toutes ces histoires sont racontées au présent, une ressource en soi risquée en raison des limites qu'elle implique et en même temps en raison des larges possibilités d'interprétation. Cependant, ajouté à d'autres ressources que nous mentionnerons plus tard, le présent collabore et détermine que les temps passés ou décrits, les anecdotes et les épisodes, les histoires remémorées, se soumettent et abandonnent leurs particularités pour se fondre dans une intemporalité qui permet une identification, une

approchez-vous directement du lecteur. Cela aide aussi les personnages, dont l'identité semble se confondre dans un mélange de voix indirectes, de personnages secondaires et principaux, à abandonner l'usage égoïste de leur individualité pour l'ajouter à l'ensemble, et à collaborer avec cette intemporalité qui a désormais une signification plus précise. saveur et odeur, bien que non privées. L’espace est également victime de ce temps présent, et les lieux et sites se succèdent et s’alternent également, voyageant en avant et en arrière dans le temps. Tout cela forme alors une rareté symbiotique qui partage tous les espaces et tous les temps racontés sans se limiter à aucun d'entre eux, formant une idée plus qu'un sentiment, une odeur et un souvenir qui se faufile à travers les sens du lecteur jusqu'à pénétrer dans les profondeurs. . Les dernières lignes de chaque histoire ont la fâcheuse habitude d'émouvoir avec une subtilité délicate, de choquer par la terribleur d'une idée somatisée ou d'un sentiment soumis à une émotion.

Un autre élément qui fait partie de ce qui a déjà été évoqué est que les personnages dont le point de vue est adopté par le narrateur ont tendance à se référer à eux-mêmes à travers une tierce personne. Lorsqu’ils parlent des autres, ils parlent en réalité d’eux-mêmes. Mais la ressource n’est pas fantastique, mais allégorique, restant dans les limites du quotidien, de la réalité ordinaire telle qu’on la perçoit à première vue. Cette ressource du double n’est donc pas telle, mais plutôt une sorte d’image miroir. Une autre ressource, cette fois thématique, est d'utiliser un signe externe ou interne, secondaire à l'axe du récit, parallèle à celui-ci, qui sert de comparaison, d'élément de préoccupation, toujours dans l'ombre du fait principal. Par exemple, dans la première histoire : Le verre, qu'il soit la mère de l'un des protagonistes, le bonsaï ou la machine à coudre, acquièrent des propriétés du temps que l'on ne voit pas passer sur la route principale, mais qui sont le cadre qu'il nous montre la terrible horreur de ce qu'ils nous racontent d'une manière lente, parcimonieuse et parfois indifférente. Quelque chose de similaire se produit dans l'histoire Nails, où la figure de l'intrus est plutôt le symbolisme de quelque chose qui représente un espoir ou une peur simultanée, un symbole ambivalent. La langue est donc une langue cultivée, poétique et hautement expressive. C'est un langage qui ne vise pas à transmettre des circonstances ou des actions particulières mais plutôt des idées qui contiennent de la philosophie et une connaissance approfondie du comportement humain et de la nature. Un langage qui échappe aux explications pour se concentrer sur les gestes, les paysages, où les couleurs et la consistance des choses sont l'essence du facteur humain, compris comme une confluence de la nature, du temps, de l'espace et de l'héritage. Une vision scientifique mais pas scientifique, une vision pieusement réalisée avec les mêmes matériaux que l'objet d'étude. La répétition, autre élément ou idée constant tout au long des histoires, est un symbolisme éloquent de cette perte, de ce gain et de cette perte qui constituent la vie humaine, selon le point de vue de l'auteur. L'eau, peut-être le plus représentatif dans ces histoires de ce que nous venons d'exprimer, a été l'objet principal d'étude de la connaissance humaine, une substance qui a et n'a pas de forme, une entité qui donne la vie et qui en elle-même n'est rien d'autre

qu'un ensemble de molécules facilement malléables. . Soumise à des changements permanents, elle est au corps ce que l'âme est à l'être humain, tout et rien à la fois.

Ethan Canin

L'Empereur de l'Air (1988) Blue River (1992)

À l’âge de 28 ans, Canin publie son premier livre, un recueil d’histoires qui le place à une place privilégiée dans le nouveau récit nord-américain et mondial. Ce qui surprend chez lui, ce n'est pas seulement la qualité de son langage, très élevée et d'une grande cohérence et d'un extrême bon goût, mais la solidité des histoires racontées, et surtout une profondeur émotionnelle qui a aussi l'énorme mérite du confinement et du nécessaire. l'équilibre exact, sans déborder à aucun moment ni dépasser les limites, non seulement du bon goût, qui ne lâche jamais, mais de ce qu'il est

essentiel de « raconter ». C’est l’une des clés de l’efficacité de vos textes. Toutes les histoires sont racontées par des témoins ou des protagonistes, et bien qu'elles soient implicitement impliquées dans ce qu'elles racontent, le ton de la narration est celui d'une parcimonie et d'un détachement qui semble confiner à la froideur, mais ce n'est jamais le cas, car il y a une certaine sentiment d'angoisse qui plane autour de l'environnement. Le narrateur transmet cette angoisse existentielle avec son ton sans la décrire directement, ni en faire de la philosophie, mais plutôt en racontant des histoires de famille. Toutes les histoires parlent de familles, elles sont le noyau narratif, le noyau existentiel où chaque être humain apprend à se comporter et acquiert des valeurs dont, inévitablement, il ne pourra jamais se débarrasser. Ces histoires parlent du comportement des personnes en général et au sein de leurs familles en particulier, car à travers leurs comportements avec le reste des membres du même groupe familial, nous voyons ce qu'ils sont et comment ils sont. Il existe des personnages que l'on pourrait qualifier de stéréotypés : des parents rigides et sévères, des voisins autoritaires, des frères violents ; mais dans chacun d'eux il y a quelque chose que le protagoniste-narrateur découvre, à peine évoqué vers la fin des textes, quelque chose qui nous amène à penser qu'ils ne sont pas tout à fait tels qu'ils apparaissent, qu'ils agissent avec la même incertitude et la même l'agitation. plus d'un, ou le protagoniste narrateur (un autre jeu de miroirs). Et c'est ainsi que les personnages secondaires sont alors un miroir du personnage du narrateur: un reflet dans lequel le protagoniste, sous prétexte de se protéger de toute accusation d'être celui qui raconte l'histoire, le chroniqueur loin de toute culpabilité possible, presque un juge, il faut y faire face. Ce que sont les autres, nous le sommes aussi, semble-t-il le découvrir et nous le dire.

Cela nous amène à parler de Blue River, deuxième livre et premier roman, publié à l'âge de 32 ans. Le roman reprend des personnages de l'une des histoires, American Beauty, où l'on nous raconte une histoire de violence entre deux frères et une sœur. Le roman revient sur ces personnages et développe l'histoire de la famille depuis l'enfance. L'enfance, disons-le une fois pour toutes, est l'axe principal du point de vue de Canin. C'est le lieu où tout commence, c'est même le ton qu'il a choisi pour nous raconter ces histoires. Pas un ton joyeux ou insouciant, mais nostalgique, incertain à bien des égards, comme ces souvenirs tristes qui se transforment accidentellement en bons souvenirs. Le roman est une lente découverte de ce que nous sommes en tant qu'êtres humains : une série de personnages qui alternent la prédominance de nos comportements. La voix narrative semble être celle qui juge, celle qui s'impose car c'est celle au comportement accepté et équilibré, mais cette image que le protagoniste a de lui-même va progressivement se transformer sous les yeux du lecteur. Le narrateur nous donnera des indices que c'est le cas, mais son ton sera comme celui de quelqu'un qui raconte la chronique de quelqu'un d'autre, il fera peu d'auto-analyse mais racontera avec une impartialité enviable, exactement comme un juge de lui-même. Une dissection sans préjugés, juste une narration de faits et de vérités sans exagérations. Il n’est pas

causal que le protagoniste, comme l'auteur, soit médecin. Le point de vue dont nous parlons rejoint celui d'un professionnel qui se consacre à l'évaluation de la santé du corps et de l'esprit.

Cela est très clair dans l'une des histoires, peut-être la plus émouvante de toute la collection, Night Travelers, où nous avons cette fois deux protagonistes âgés, dont l'un est le narrateur. Il nous dit, vers la fin, lorsqu'il prend la main de celle qui l'a accompagné toute sa vie, et pour qui il n'éprouve plus d'amour mais plutôt une sorte de pitié et de compassion : « Maintenant nous sommes perdus dans les mers et les déserts. . Ma main trouve ses doigts et les saisit, os et tendons, objets fragiles". Quelle autre manière plus directe, plus terrible, plus simple, de dire la fragilité de l'homme. Dans le roman, le Le narrateur dit quelque chose de similaire : « Nous ne savons toujours rien. C'est pourquoi je ne conçois pas que la foi soit plus proche de la vérité que la science. Blue River devient alors un miroir de comportements. Le frère violent, peut-être psychologiquement altéré, sert de point de rupture au narrateur principal, qui se croit indemne et au-delà des malheurs du monde. Si dans son enfance il justifiait le comportement de son frère aîné comme une source d'admiration et de courage, de détermination et de courage, de rébellion, aujourd'hui il le considère comme dangereux pour son mode de vie établi: la maison avec piscine, le travail bien payé, sa femme et son fils. Le retour du frère représente un danger et il faut le ramener là d'où il vient, un endroit aussi loin que les souvenirs d'enfance. Mais vous saurez bientôt que ces souvenirs reviennent parce qu'ils sont juste là, très proches, que vous ne pouvez pas leur échapper ni rejeter leur regard. Les idées formées ou préconçues s'effondrent face au développement de la mémoire, qui s'étend, montrant les faits dans toute leur cruauté, jusqu'à démontrer que ce que l'on pense n'est pas vrai, que tout a sa torsion et son double fond. Ce que nous pensons être n'est pas aussi vrai que nous pourrions le garantir. La fin montre un signe d'espérance, une sorte de réconciliation entre frères, qui n'est rien d'autre qu'une sorte de trêve, ou de pardon, ou de justification, envers nous-mêmes. Qui pourrait dire de quoi il s'agit réellement. Le narrateur le sait lorsqu'à la fin il nous raconte, déjà à la recherche de son frère, qu'il ressent « une euphorie soudaine et éthérée, qui peut être la foi, ou Dieu, ou la lumière aveuglante ».

La littérature de Canin est révélatrice, puissante et dévastatrice dans sa recherche de vérités cachées. Il n'y a pas de feu d'artifice littéraire, le ton est poétique et simple, des tons gris mais éblouissants dans leurs terminaisons contrastées en noir et blanc, excessifs plus pour ce qu'ils sous-entendent que pour ce qu'ils disent. L'efficacité du langage et de la structure repose sur des procédures formelles et traditionnelles ; il ose même utiliser la ressource de la deuxième personne dans une grande partie du roman. Toutes ces voies, qui ne s'écartent pas du conventionnel en apparence, nous montrent que la bonne littérature n'est pas morte, qu'il existe des moyens de renouveler les genres sans les changer, il faut

simplement se plonger dans les bonnes histoires et aiguiser son regard, comme le fait Canin. avec sa plume, qui ressemble plutôt à un scalpel.

Jean-Paul Sartre

Nausée (1938)

Qu'est-ce que la «nausée», demande le lecteur tout au long du livre. Différentes interprétations se succèdent au fil des pages, et parfois aucune n'est plausible. Le roman dans son ensemble ne pourrait même pas être qualifié de roman. Sous la forme d'un journal intime, tenu arbitrairement et sans régularité, et pendant quelques jours seulement, le narrateur décrit le quotidien d'un personnage qui n'est pas et est en même temps le véritable auteur de l'œuvre, un alter ego qui cherche raison d'exister. Et cette recherche constitue non seulement l'objectif du travail et de la vie, mais la raison même de l'existence. Le narrateur ne trouve alors que des raisons de vivre arbitraires, futiles, éphémères. Des raisons sans poids, des raisons injustifiées. Toute vie est vertige, grande nausée. A un moment donné, il nous raconte très tôt qu'en écrivant ce journal il a l'impression de faire un travail d'imagination, et que les personnages d'un roman lui semblent plus fidèles. Voici le facteur d'identité, sommes-nous des personnages dans notre propre roman ? Sartre nous dit que "ceux qui vivent en société ont appris à se regarder dans les miroirs, comme leurs amis les voient. Je n'ai pas d'amis, est-ce pour cela que ma chair est si nue ?" Et cette identité de l'homme se confond avec l'identité des choses et leur éphémère, par exemple lorsque le plaisir d'écouter une chanson est troublé par la fragilité face au temps : « rien ne peut l'interrompre et tout peut le briser ». Il en vient alors à se donner la triste consolation de penser que toutes les choses du monde sont des masses molles qui bougent spontanément et se perdent, alors que « les pierres sont quelque chose de dur, et qui ne bouge pas », comme le Boulevard Noir, « qui est inhumain comme un minéral, comme un triangle. C'est une chance qu'il y ait un boulevard comme ça...". Sartre sait que le temps est « unique et irremplaçable, et pourtant il ne lèverait pas le petit doigt pour empêcher son anéantissement ». Parce que chaque pas d'un autre correspond à quelque chose que quelqu'un d'autre fait à l'autre bout du monde.

Le protagoniste écrit une biographie sur le marquis de Rollebon, personnage secondaire dont l'attrait réside dans son inconséquence et l'extravagance de sa vie. Il croit ainsi trouver une raison à sa vie, mais finalement il se rend compte qu'il essaie de justifier son présent par un fait du passé, et qu'il n'y a rien de plus que le passé. Cependant, parfois le passé est si lourd, « qu'un homme seul, avec son corps, ne peut arrêter le souvenirs". Parfois, je voudrais arrêter le flux du temps, les nausées, arrêter les choses dans leur éternelle métamorphose, même "ces êtres instables, ceux des livres d'histoire, qui, peut-être, dans une heure, s'effondreraient". Le protagoniste arrive pour admirer la race humaine uniquement pour sa création des Droits de l'Homme et du Citoyen, tout le reste est transitoire et

futile. L'existence, la nausée, n'est rien. Plus tard, vous vous rendez compte qu'elle n'a pas sa place. que son essence même ou sa justification est d'être extra, et que le monde et lui-même existent, mais même cela ne lui importe pas, plus rien ne lui importe. Une allégorie intéressante est celle qu'il fait sur la mer : il nous dit que. tout le monde voit la mer, une surface brillante et argentée, qui reflète la mer, mais il ne voit pas ce qu'il y a en dessous : « la mer est froide et noire, pleine d'animaux ; rampe sous cette mince surface pour tromper les gens." Une autre image magnifique est celle qui dit : "les peaux brillantes et veloutées, les peaux du bon Dieu éclatent partout...". Les choses l'entourent, "l'innommé, seul sans paroles, sans défense " "Un arbre gratte la terre sous mes pieds avec un clou noir." Ces images sont une découverte et la substance même de toute une philosophie : l'existentialisme. C'est une philosophie exprimée sans érudition inutile, bref, plus proche de l'expressivité du silence que de l'encyclopédisme. Puis il nous dit : « pour exister, il fallait exister jusqu'au vert-de-gris, au ballonnement, à l'obscénité ».

Conclusions : l'existence est un accomplissement auquel l'homme ne peut renoncer ; tout ce qui existe naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par hasard ; C'est un profond ennui au cœur de l'existence. Des personnages, des descriptions et des anecdotes apparaissent dans le roman. L'atmosphère est nostalgique et évocatrice, magnifiquement exprimée. Le conceptuel n’écrase pas car il alterne judicieusement avec le descriptif et le récit. Il y a un épisode final qui a pour protagoniste l'un des personnages secondaires, qui se déroule dans une bibliothèque, un triste épisode d'un homme solitaire que la société confond et punit pour sa tendance à la solitude et à l'isolement. "L'existence est ce que je crains." La fin est légèrement pleine d'espoir, le protagoniste trouve du plaisir dans une belle chanson qui vise à résister aux attaques du temps et de son néant.

Ernest Hemingway

Un adieu aux armes (1929)

Publié lorsque l'auteur avait 30 ans, écrit pendant près de dix ans, depuis la fin de la guerre qui l'a inspiré, ce roman est une icône du roman de guerre, et un jalon de la littérature du XXe siècle. Hemingway a démontré, après l'avoir déjà fait avec ses livres d'histoires, que la littérature ne s'était pas épuisée dans ses propres vices et maniérismes. Il a également déclaré que le changement que son style imposait à la littérature nord-américaine et plus tard, en raison de son influence, à la littérature américaine et mondiale, était possible non seulement dans les récits courts, mais aussi dans les textes à long terme. Son style, il convient de le rappeler, est absolument caractéristique. Descriptions exactes, concises et minimalement essentielles. Des dialogues courts, brefs, intelligents, contenus, mais extrêmement éloquents. Des actions continues et transcendantes, qui apportent toujours quelque chose au lecteur pour enrichir les caractéristiques du personnage et de la situation. Un équilibre exact entre la situation et le personnage, où telle est la situation car l'action existe à peine si le personnage n'est pas visuellement clair, et à son tour le protagoniste est dilué si les circonstances ne sont pas claires. Ceci d'un point de vue grammatical et stylistique. Du point de vue du contenu, les histoires sont toujours fortes, parfois anecdotiques comme inspiration mais jamais comme fin, c'est-à-dire qu'elles racontent toujours quelque chose d'intense, même si cette intensité réside précisément dans ce qui n'est pas dit.

Le lecteur d'Hemingway doit s'habituer à lire entre les lignes. Les actions sont souvent continues et impliquantes, comme lorsqu'il décrit les actions de guerre, les aventures des soldats, les batailles ou la vie à l'hôpital. Les dialogues peuvent paraître simples à première vue, car ils sont courts et concis, parfois répétitifs. Cependant, ils sont toujours naturels et tendent à mettre en valeur, avec cette répétition qui ne devient jamais rhétorique, une caractéristique du personnage, quelque chose qui le définit avant tout. D'une simple note, le personnage naît, et il est là, comme si on le voyait sur grand écran de cinéma, mais ici on peut même le sentir, sa personne et son environnement, on peut le toucher, tout comme le chauffeur d'ambulance, le protagoniste du roman, il touche et embrasse sa femme infirmière. Le contenu a donc non seulement une grande et importante histoire, mais est transmis d’une manière particulière, avec les caractéristiques stylistiques mentionnées ci-dessus, ce qui facilite, paradoxalement, la transmission émotionnelle. Vous n’avez pas besoin de beaucoup de mots ni de longues phrases pour le faire, un adjectif suffit. capable de déclencher quelque

chose chez le lecteur, un souvenir, une émotion. Le lecteur d'Hemingway doit donc être un lecteur entraîné à bien l'apprécier, et non à rester à la surface de la page. Il y a des fragments qui non seulement font allusion aux recoins émotionnels des personnages, mais ont aussi tendance à mettre le doigt dans les fissures de la nature humaine, comme lorsqu'on nous dit : « La pluie me fait peur parce que parfois je vois des morts quand elle tombe. il pleut », ou « Je vais attendre de voir l'Anglo-Saxon nettoyer ses péchés avec une brosse à dents », ou encore « On naît avec tout ce qu'on a et on n'apprend rien ». Le roman est divisé en cinq parties, chacune consacrée à un épisode de la vie du protagoniste, l'attaque au cours de laquelle il est blessé, sa convalescence à l'hôpital, sa persécution par la police militaire, sa fuite et sa vie avec sa femme. La fin est surprenante.

Près de cent ans se sont écoulés, des centaines de romans de guerre et pacifistes comme celui-ci se sont écoulés, et les intrigues ont tendance à se répéter, et les fins en souffrent, sans aucun doute. Mais ici, après tant d'intrigues tirées de romans et de films, nous trouvons une intrigue aller-retour qui démontre le génie narratif d'Hemingway. Le voyage entre la vie et la mort de sa femme et de son fils nous tient en haleine jusqu'au bout. On présume la mort de l'un des deux, parfois le style presque insouciant du narrateur induit en nous un certain espoir d'une fin heureuse. Mais la fin est forte, naturelle, symbolique et en même temps réaliste. Le protagoniste se retrouve seul, comme au début, mais pas complètement, il a maintenant la présence d'une absence, une douleur que le temps peut dissoudre et atténuer. Laissant derrière lui le corps de sa femme décédée, qui lui suggère l'image d'une statue, il repart sous la pluie, toujours symbole d'une tristesse éternelle.

Des hommes sans femmes (1927)

Quatorze histoires contenues sous le titre d'Hommes sans femmes, qui contiennent toute une philosophie de vie que les protagonistes subissent comme un choix inévitable, et à son tour imposé par la vie elle-même. La guerre, la boxe, la tauromachie sont des activités que l'homme choisit par passion mais qui l'exposent à une situation différente du reste des gens, l'isolent des autres et le rendent vulnérable plus qu'il ne le pense. Un mode de vie qui lui apprend à se battre sans cesse, mais qui l'amène à se dépouiller, à renoncer à certaines choses du quotidien. L'amitié et l'amour semblent être des facteurs auxquels on peut renoncer, sensibles aux circonstances qu'une autre passion décide quand et comment elle en a besoin. Ainsi, le protagoniste de The Undefeated joue sa dernière corrida en sachant qu'il a la possibilité de gagner cette bataille contre le taureau, mais

pas la guerre contre la mort. Dans Les Assassins, le personnage présente une résignation totale face à la même chose, le destin et la mort représentés par ceux qui viennent le tuer, décidant de s'abandonner à l'attente allongé dans sa chambre. Des histoires comme Dans un autre pays, Maintenant je m'allonge, Che ti dice la patria, sont des histoires d'après-guerre qui montrent les conséquences du conflit, la manière dont les protagonistes souffrent ou se sont adaptés à certaines circonstances. Dans Cinquante Mille Dollars on retrouve un boxeur en déclin qui parie en faveur de son adversaire, une autre façon de lutter contre la mort en sachant qu'il perdra d'avance.

Les histoires d'Hemingway sont des histoires, bien plus impressionnistes que narratives, souvent presque anecdotiques et descriptives, mais dans chacune d'elles il y a une intrigue que le lecteur a l'obligation de déchiffrer par intuition, car le récit d'Hemingway suggère plus que ce qu'il dit, et pour ce faire, il utilise un équilibre exact entre ce qui s'exprime et ce qu'il cache. Les meurtriers en sont un exemple classique, le dialogue entre les protagonistes secondaires est ce qui impose et explique la situation. Le protagoniste reste en retrait en termes de nombre de lignes, mais apparaît comme un grand poids à la fin de l'histoire, étant à la fois la situation, le personnage et le symbole. Dans Hills Like White Elephants, nous trouvons un couple se disputant sur une situation inexprimée, mais que le lecteur ressent et ressent presque sans erreur, et quoi qu'il en soit, nous savons qu'elle pèse et affecte la vie des protagonistes. Dans Une Idylle alpine, nous voyons que la mort, aussi inévitable qu'elle soit pour tous les protagonistes des récits, est ici considérée comme une coutume irrémédiable, et les corps comme de simples objets inanimés envers lesquels il faut accomplir certains devoirs que la loi ou le la coutume impose. Dans Dix Indiens, Hemingway démontre sa sensibilité exquise avec les mots précis à la fin, faisant déplorer son protagoniste masculin, dans l'environnement dur et sanglant de l'Ouest américain du XIXe siècle, pour un cœur brisé par le manque d'amour entre un colon. et une femme indienne. Mais toutes ces situations n'ont aucun développement psychologique, elles ne s'expriment qu'à travers des dialogues quotidiens qui en disent plus qu'il n'y paraît, et le symbole, tantôt plus clair, tantôt plus caché, est le représentant poétique, le point culminant, la raison de l'histoire ou du récit. Publié à l'âge de 28 ans, ce recueil de récits est une dose intense, brève et pleinement prometteuse de ce que nous apportera plus tard son œuvre.

Histoires

Cette compilation des éditions Luis de Caralt de Barcelone est un classique pour les amateurs de l'œuvre d'Hemingway en espagnol, ainsi qu'un texte incontournable pour les ateliers littéraires. Ce recueil contient 33 nouvelles d'Hemingway, pour ne pas dire la totalité, une grande majorité, dont aucune ne peut être qualifiée de mauvaise ou de médiocre, bien qu'elles puissent être classées comme mineures par leur importance capitale au sein de son œuvre. En plus de quelques histoires initialement contenues dans son deuxième livre d'histoires, Des hommes sans femmes, nous retrouvons quelques-unes des histoires suivantes. After the Storm est un texte différent dans le style habituel de l'auteur, plus pour le langage que pour le point de vue, car il ne s'écarte pas du narrateur protagoniste enfant ou adolescent habituel. Ici, le point de vue met poétiquement en valeur le paysage et la découverte d'un navire coulé, puis son pillage par des mains plus expertes que les siennes. Comme toujours chez Hemingway, c’est une allégorie claire sur la mort et la survie du plus fort. Un lieu propre et bien éclairé revient au style concis, plein de dialogues, apparemment sans conséquence, mais qui dégage une émotivité imprégnée dans les vêtements du lecteur, ce qui donne lieu à l'une des meilleures et des plus excellentes nouvelles d'Hemingway. Quelque chose que vous ne serez jamais est la description d'un personnage qui a subi les conséquences de la guerre, non seulement physiquement mais mentalement, et ce que nous lisons nous touche à cause du bon goût exquis de l'auteur pour dire et exprimer la chose la plus crue de la manière la plus grossière. manière grossière, directement et en même temps si subtilement. La Mère d'un As met en scène un anti-héros, et peu importe à quel point le narrateur prend parti, la description n'est jamais maniérée ou critique. Un jour d'attente est une histoire au look très enfantin, très innocent, sur l'arrivée de la mort, qui rappelle la naïveté de Tini, d'Eduardo Wilde. Une histoire naturelle des morts s'écarte une fois de plus du discours habituel, avec un langage plus faulknérien dans son excès modéré et un contenu quasi philosophique sur la mort et les morts. Dans The Wine of Wyoming, l'auteur revient dans l'Ouest américain, transmettant avec son style le climat cru et poussiéreux, les personnages retenus, cruels et insensés, excessivement humains. Le Joueur, la Nonne et la Radio est une autre histoire d'après-guerre qui se déroule dans un hôpital de convalescence, et on retrouve l'Hemingway habituel avec ses personnages et sa manière de raconter : la guerre, la description des personnages à travers le dialogue, les sensations de ceux-ci. à travers leurs actions, leurs chants, leurs jeux, leurs conversations, leur ne rien faire, bref, leur désespoir. Le vieil homme sur le pont est un petit bijou où le symbolisme clair et édifiant n'éclipse pas le récit expert, concis et clair. Les Neiges du Kilimandjaro est une longue histoire qui constitue l'un des chefs-d'œuvre d'Hemingway. Son langage, divisé en fragments à la troisième personne et en épisodes de rêve, construit un tableau où l'environnement africain gagne du terrain sur l'histoire personnelle du couple protagoniste. Le drame personnel, l'échec individuel, le désespoir qui constituent l'arrière-plan de l'homme, semblent être le point central d'où surgissent et convergent simultanément les signes qui dominent le paysage africain : le danger

imminent, l'étrangeté, le mystère qui se transforme lentement. . dans une terreur aussi quotidienne que le froid de la nuit. La Vie heureuse de Francis Macomber est une autre longue histoire dans laquelle on retrouve ce qui est typique d'Hemingway dans sa plus grande expression : le drame intense et le style raffiné et exact. Un safari organisé par un millionnaire et sa femme se transforme en une tragédie où se mêlent lâcheté, courage et trahison. Ce qui apparaît n’est jamais ce qu’il est réellement, et derrière chaque action humaine se cachent de multiples significations. La dureté de la fin n'est comparable et cohérente qu'avec les attitudes hypocrites et cruelles des personnages tout au long de l'histoire. Dans Indian Camp, les personnages de Nick et de son père médecin apparaissent dans l'Ouest américain, protagonistes d'une série d'histoires où le point de vue d'un enfant puis d'un jeune homme s'oppose à sa découverte du paysage et des personnages avec lesquels il se rencontre. grandit et vit. Sa vision est vierge et mélancolique à la fois, elle est impartiale mais pieuse. L'exemple le plus émouvant est peut-être l'histoire The Wrestler, où Nick rencontre un ancien combattant marqué physiquement et mentalement par les conséquences de son activité et de ses moyens de subsistance (un autre moyen de confrontation similaire à la guerre, à la boxe ou à la tauromachie, comme nous l'avons déjà vu). y compris la pêche, comme dans Le Vieil Homme et la Mer). Ici, la description du ple personnage est purement Hemingway : « … son visage était défiguré. Son nez était enfoncé, ses lèvres n'étaient qu'une masse déformée et ses yeux n'étaient que de simples fentes. Nick n'a pas tout vu d'un coup. "Il a seulement remarqué que l'homme avait le visage mutilé." Le Retour du Soldat aborde les conséquences de la guerre et ses conséquences habituelles de perte et de confusion pour ceux qui reviennent. Le Père est une autre histoire racontée par un fils qui se souvient de la figure de son père, un jockey à la personnalité particulière, qui l'a définitivement marqué, et de l'histoire de sa mort. Une fois de plus, l'anecdotique est renforcée par le langage nostalgique et poétique, mais serré et concis à la fois. La Rivière aux Deux Cœurs est une histoire plus descriptive que narrative, où le paysage que le personnage découvre en chemin à la recherche d'un endroit propice pour pêcher devient une allégorie d'une grande poésie sur l'homme et son contact étroit et conflictuel avec la nature. , sa nature.

Andrés Carreno

Au bord de la route (2010)

Le premier roman publié par Carreño s'inscrit à première vue dans ce qu'on appelle habituellement la littérature sociale. Le protagoniste est un garçon en carton et, tout au long du roman, nous le verrons confronté à l'environnement sordide, difficile et terrible de ceux qui survivent dans un plan de pauvreté et de marginalité dans chaque conglomérat urbain. La ville pourrait être Buenos Aires, Rosario ou n’importe quelle autre ville d’Amérique latine, mais la réalité qu’elle exprime, au-delà des noms, est une réalité que nous pouvons tous constater au quotidien. Mais ici il faut s'occuper de l'efficacité et du résultat de ce roman, et on peut dire qu'il remplit ses objectifs bien au-delà de ce que l'auteur a peut-être voulu exprimer. Le décor est la misère d'une classe et d'un environnement social, mais le thème est la condition humaine, quel que soit l'environnement en question. Le succès du traitement de Carreño est de ne pas s'être limité à la question sociale, de ne pas s'être contenté de la surface. Le traitement n’est donc pas sociopolitique mais humaniste. Mais non pas comme un message moralisateur mais simplement comme l'objectif du point de vue de l'auteur, qui a jeté son dévolu non pas sur la vie quotidienne ou sur la misère déjà évoquée, mais sur les facteurs qui mobilisent l'action des hommes. Ce n’est pas gratuit que le protagoniste soit un enfant. Son regard se forme, il appréhende ce qu'il y a à l'intérieur de chaque homme. Ainsi, vous verrez que chez votre ami, apparemment dur et rude, il y a une tendresse touchante et une énorme capacité d'affection ; Vous saurez que la vie d'une femme, en l'occurrence sa sœur, emprunte des chemins qui ne répondent pas à l'idéal que nous nous sommes fait d'elle ; que la mort s'est abattue sur

sa mère, la dégradant lentement ; que la folie est une arme incontrôlable ; qu'il est lui-même un rouage de plus non seulement d'un système social, mais qu'il est aussi constitué de la même substance conflictuelle que les autres hommes. Le point culminant du roman est la poétique du langage, le regard qui naît de la poésie trouvée dans les choses simples, dans les objets, dans les situations quotidiennes, mais aussi dans ce qui est important : la beauté du terrible, de la mort, du silence, de le néant comme résultat inexorable. La fin est réussie, intense. Le choc devient méditation, avec un résidu d’angoisse qui n’est pas amère mais acceptée, comprise comme inévitable et donc aussi partie de la nature humaine. Le sordide, le terrible est en nous, nous dit l'expérience du protagoniste. Nous suivons un chemin que nous ne pouvons pas changer. Le sanglant atteint une limite dans la voix du narrateur, son bon goût sait quand il est temps de ne pas en nommer plus, car il est déjà implicite dans les situations qu'il a vues et dont il est aussi la cause irrémédiable, des situations de folie, de mort. .et de perdition.

José Saramago

L'Évangile selon Jésus-Christ (1991)

En principe, nous dirons que le langage et le style sont caractéristiques de Saramago. La fluidité narrative et la richesse descriptive, les caractéristiques structurelles et esthétiques particulières de l'auteur dans l'utilisation des signes de ponctuation et des dialogues, le point de vue qui prend les personnages comme protagonistes d'une pièce racontée plutôt que mise en scène. Ce qui retient l'attention, c'est le thème : la vie de Jésus-Christ, puisque nous connaissons par sa propre confession d'athéisme ou du moins c'est le scepticisme en matière religieuse de la part de l'auteur. Près de la moitié du roman est consacrée à la vie des parents de Jésus et de l'enfant et adolescent Jésus, et dans cette première partie quelque chose de

particulier ressort: l'intention apparente de donner une version plus véridique et moins dogmatique de la vie de Jésus, un quasi-documentaire pourrait-on dire, semble contredire la caractéristique habituelle de Saramago de prendre des thèmes contemporains et de les présenter comme des allégories. Mais cette intention, comme chez tout bon écrivain, n'est qu'un instrument, presque un personnage de plus, un élément de plus dans la structure narrative, pour créer quelque chose de différent. Parce qu'il ne s'agit pas de recréer et de donner une version fiable basée sur des découvertes historico-scientifiques récentes, mais plutôt d'un mélange de fiction et de réalité, de légende et de tradition écrite. Saramago entend, nous semble-t-il, démontrer l'erreur des vérités établies, l'ambiguïté de la réalité historique, et pour ce faire, il utilise l'allégorie subtilement mêlée au produit de la fiction et de la chronique, de la narration et de l'écriture religieuse. Dans cette première moitié, le surnaturel est présenté de manière timide, incertaine, établie mais ambiguë. Tout peut être le résultat de l'imagination des personnages. La présence d'anges et de démons peut être attribuée aux fantasmes nocturnes, aux jeux d'ombres et aux obsessions religieuses des protagonistes. Mais ensuite, dans la seconde moitié, l'auteur affirme déjà son jeu et le lecteur comprend et doit accepter les règles de cette vraisemblance particulière s'il veut continuer la lecture du roman. Le surnaturel se nourrit du psychologique, et ni l'un ni l'autre ne se nie ou ne se contredit. La réalité historique constitue le fondement, ou plutôt le premier étage, puisque le véritable fondement de tout texte littéraire est l'invention narrative, alors la fantaisie vient fournir un plan de contrastes qui enrichit non seulement l'arôme ratatiné de tout roman historique, mais en éclaire la figure. des personnages. José, par exemple, avec son terrible sentiment de culpabilité ; María, avec sa trivialité et sa simplicité, son intelligence presque étroite et rudimentaire ; Marie-Madeleine, avec sa perception et son acuité sensible ; Jésus lui-même, avec sa rébellion d'adolescent, s'est prolongé jusqu'à l'âge adulte.

Les mérites de cette œuvre sont donc multiples : le langage, le style, la structure de l'intrigue, le point de vue, les variations et les licences historiques, la richesse individuelle de chaque personnage, sorti de ses costumes habituels et conventionnels. théâtre et a été immergé dans un acide corrosif qui met en valeur son intérieur : défauts et vertus. Judas comme un homme ordinaire à qui Dieu a donné un rôle qu'il doit remplir, et que Jésus est sur le point de ressusciter parce qu'il sait qu'il est lui aussi une autre victime de Dieu, un autre acteur sous-payé dans le casting d'un réalisateur qui cherche à atteindre un public plus large, car telle est la vérité révélée : le besoin de Dieu de plus de puissance. Le Diable en tant que personnage mendiant qui collecte les déchets du plan de Dieu, et qui sait que plus Dieu gagne, plus il gagnera. Lazare, non ressuscité, car ce serait un Dieu impitoyable de le condamner à mourir une seconde fois. Le Dieu que Saramago nous présente est un dieu cruel, qui n'hésite pas à condamner non seulement son propre fils, mais aussi à condamner le monde et son avenir tout entier à une série infinie de cruautés et de crimes, toujours en son nom. Mais ce même Dieu ne semble pas être un démon

mais un simple vieil homme riche et ennuyeux, quelqu'un qui ne peut pas contrôler ses propres besoins ou ses erreurs. Ce qu'il désire un instant, il le fait et il se réalise, car il est Dieu et lui-même ne peut pas s'opposer à lui. Tout est écrit, même la vie de Dieu, et c'est un mélange de tradition judaïque et d'attitude sceptique et irrévérencieuse. Le bien absolu est incompatible avec la vie, le mal est une partie nécessaire de la vie elle-même. Dieu fait une erreur et son propre fils demande pardon aux hommes.

Ce roman est donc une version irrévérencieuse, une version réaliste, une version fictionnelle des évangiles, mais c'est sans aucun doute un roman très abouti, une version intense et émouvante de la condition humaine et de sa relation avec les divinités qu'elle décide. inventer et adorer parlant simultanément de la relation père-fils, de culpabilité et de remords, d'amour véritable contre les conventions établies, d'hypocrisie. Le Jésus que nous présente l'auteur est un homme confus par la double nature de son origine, irrité à la fois par son père terrestre et divin, fatigué de son propre pouvoir et en même temps limité dans son usage par l'autorité paternelle, habitant de deux mondes, il ne fait réellement partie d’aucun des deux et est un instrument des deux. Mais ce qui ressort du traitement du personnage n'est pas tant son incarnation ou sa vivacité en tant qu'acteur du drame, car le style de Saramago exploite les capacités du symbole plutôt que la réalité concrète. Ses personnages se renforcent et se concrétisent par l'habileté de son langage, ici particulièrement riche et précis, débordant quand il le faut, passionné lorsqu'il parle de Dieu et de ses hypocrisies, émotif lorsqu'il décrit la simplicité du quotidien, intense et mystique, voire humoristique, colorant certaines situations de traits absurdes, comme lorsqu'il nous raconte la prétendue virginité de Marie, ou le sexe des bergers avec leurs brebis. Moments irrévérencieux de l'humanité quotidienne dans un roman qui vise à transformer un dogme en une histoire simple et émouvante transformée par de multiples plusieurs voix au fil du temps. z, mais déjà prêt dans les dernières pages à être plus qu'un mot.

Léon Felipe

Anthologie brisée (1947)

L'anthologie contient des textes sélectionnés par l'auteur lui-même parmi ses recueils de poèmes publiés entre 1920 et 1927. Ce sont donc 27 ans de production poétique et dix livres. L'ensemble, me semble-t-il, suffit à avoir une idée assez approximative de l'auteur et de son style. Les deux premiers livres nous montrent un poète austère, sensible, soucieux de musicalité dans des vers courts, simples et puissants à la fois. Le premier, de 1920, publié à Madrid, a pour thème principal l'auteur lui-même, sa relation avec la poésie et le monde. Il parle constamment de la solitude, de la fugacité de l'homme, et l'utilisation de l'image du vent comme instrument qui dévore l'homme et sa vie, à la manière du temps et de son passage, est déjà évidente. Les vers sont non seulement corrects, mais en raison de leur simplicité même, ils bougent de manière directe, avec des images claires ajustées à un sage équilibre entre prétention littéraire et intention populaire évidente. Le deuxième livre, de 1929, écrit à New York, montre une qualité égale, mais sans progrès. Le thème ici est Dieu et la divinité, la relation de Dieu avec l'homme, sa cruauté et sa froideur, son apparente indifférence envers la créature qu'il a créée à son image. Ensuite, le reste des livres anthologisés est envahi par des références politiques : Franco et la guerre. Ils tournent tous autour de la même chose, et même s’ils s’écartent du sujet, le langage est devenu vicié par des idiomes et une rhétorique vaine et tendancieuse. À l'exception de trois poèmes du livre Le Poète maudit, de 1944, en particulier L'Empereur des Lézards, où malgré l'évident symbolisme peu subtil, nous trouvons un énorme poète, les autres se distinguent par leur médiocrité et la perte évidente dans les chemins de la rhétorique. et l'utilisation de la poésie comme moyen d'expression idéologique. On a déjà beaucoup parlé de ce sujet, la poésie n'est pas un instrument pour exprimer une vérité, et l'intention morale ne suffit jamais pour créer un poème. Poe, dans son essai sur Longfellow, le dit très clairement. Et on pourrait citer bien d’autres exemples, le plus proche étant celui de Rafael Alberti, un autre Espagnol atteint de la même maladie, selon nous. Le problème n'est pas de remettre en question des positions ou des talents littéraires, encore moins de juger des époques ou de prendre position d'un côté ou de l'autre, mais de mettre en évidence quelque chose qui est une évidence pour tout bon lecteur, et évidemment pour tout écrivain engagé dans le langage dans les premiers temps. lieu : la politique. Ce n’est jamais un bon sujet pour la poésie. Il y a des exceptions, valables dans une certaine mesure, comme celle de Vallejo, ou d'autres auteurs où la politique est subtilement masquée par un langage rigoureux, d'une grande qualité poétique, et où le thème n'est qu'un moyen d'approfondir des lieux

plus profonds, comme celui-ci. de la nature et de la condition humaine en général.

Edgar Allan Poe

Essais et critiques - Eureka

Poe en tant que critique est presque aussi grand que Poe en tant que conteur. Je dis presque parce que son génie de narrateur est au-dessus de toutes ses autres qualités d'écrivain, aussi excellentes soient-elles. Pour clarifier cela, passons aux commentaires sur les essais et les critiques recueillis. Nous commençons par l'essai où Poe analyse la construction de son poème Le Corbeau. On a dit de cet essai qu'il était trop froid et schématique, et que si la construction du poème avait été ainsi, étape par étape, il n'aurait pas la qualité qu'il a réellement. Autrement dit, Poe semble avoir laissé de côté les motivations profondes et intuitives du thème et de sa forme. Il se limite à une explication logique et schématique des raisons pour lesquelles il a choisi un tel sujet et des manières de l'exprimer, ce qui équivaut à énumérer les ingrédients et le processus. L'analyse est tout à fait valable et très intéressante. Il nous montre un Poe inconnu de ceux qui ne sont habitués qu'à ses histoires d'horreur. Poe était un érudit et un grand lecteur, un grand critique et un penseur très important en matière de littérature. C'est peut-être ce qui surprend au premier abord, de voir que l'auteur de tant d'horreurs était plus qu'un simple conteur. Son immédiateté de narrateur avait fait de lui l'un des nôtres, nous nous étions identifiés à lui, malgré l'éloignement spatial et temporel de ses récits. Le voir aujourd'hui comme un critique de son propre travail et de la littérature de son siècle est surprenant mais finalement gratifiant. Parce que? Parce qu'il nous parle de la complexité que doit avoir un texte, du sens sous-jacent. Parce qu'il nous parle de l'unité que doit avoir toute œuvre littéraire. Parce que cela nous dit que la persévérance est une chose et le génie en est une autre. Il nous parle de la poésie non pas comme transmettrice de vérité, mais de beauté. Il fonde et justifie donc toute une position qui continue d'être discutée, sur la fonction de l'art en général et sur la poésie en

particulier. Une autre découverte, c'est quand il parle de critique Littéraire : il nous dit que l'excellence d'un texte n'est pas telle lorsqu'il a besoin d'être mentionné. "Il faut dire qu'en soulignant avec trop de détails les mérites d'une œuvre d'art, on admet que ces mérites n'existent pas." Les essais suivants étudient Longfellow et Hawthorne. Quant au premier, qu'il critique durement mais avec de justes justifications, il se soucie de faire comprendre que l'intention morale ne sert pas d'effet poétique, ou que l'absence d'idée directrice est fatale à un texte littéraire. Concernant Hawthorne, son originalité ressort au-dessus de son génie de narrateur. Tous deux sont des collègues contemporains et démontrent la sincérité et l’absence totale d’hypocrisie dans leur réflexion sur la littérature de leur temps. Autre point intéressant concernant la critique : en pointant du doigt ses défauts, on ne fait que souligner ses mérites. Vient ensuite un commentaire sur un livre de voyage d'un certain Stephens en Arabie, qui sert à démontrer les connaissances cryptographiques et géographiques-historiques de Poe. Le commentaire sur l'automate jouant aux échecs, montré dans divers pays du monde, est un exemple intéressant de sa capacité déductive, qu'il appliquerait dans ses récits policiers. Enfin, dans Marginalia, Poe rassemble une série de commentaires divers sur la littérature en général. Ici, plus que jamais, et malgré la diversité même, nous trouvons un écrivain d'une grande lucidité, d'une capacité clairement pratique dans l'expression de ses intentions expressives. On pourrait énumérer chacun des commentaires précis sur le langage poétique, sur la philosophie, les mathématiques et les sciences, mais tout cela est résumé dans la déclaration de principes que l'auteur établit dès l'introduction : « J'ai décidé, finalement, de faire confiance à l'intelligence et à la sensibilité du lecteur. en règle générale. Ce commentaire montre qu'il n'a jamais sous-estimé l'intelligence du lecteur, que ses textes s'adressaient à des lecteurs intéressés et intelligents, et que la cible de ses critiques était généralement les critères arbitraires des éditeurs, l'hypocrisie intéressée de nombreux écrivains et la médiocrité intellectuelle de la haute bourgeoisie de son pays.

Eurêka nous met face à un écrivain prêt à réfléchir sur l'univers matériel et métaphysique. Il ne s’agit pas d’un essai strictement scientifique, ni purement philosophique, mais plutôt d’une confluence entre les deux disciplines. Il s’agit plutôt d’une étude développée à partir des méditations et des hypothèses d’un écrivain réfléchi. Poe part de théories scientifiques déjà établies jusqu'à son époque, par exemple celle qui parle de la disposition et de la formation du système solaire, et à partir de là il établit des conjectures qui tentent de démontrer avec sa logique et son raisonnement particulier une série d'événements qui pourraient se sont produits. Le résultat est un processus complexe mais soigneusement raisonné, bien qu’arbitraire. Poe ne s'appuie pas sur une stricte vérification scientifique, mais sur la logique de sa pensée, et cela est largement suffisant pour lui, et on pourrait dire aussi pour nous, ses lecteurs du XXIe siècle. Parce que nous savons que ce que nous lisons est un genre qu’il a aussi pratiquement fondé, comme la police. Les penseurs du XVIe au XIXe siècle, s’ils n’étaient pas scientifiques ou philosophes de profession, avaient

la vertu enviable d’observer le monde avec un regard récréateur. En général, grâce à cette intuition, ils avaient raison avec la vérité, corroborée plus tard, typique d'un écrivain, qui a tendance à voir au-delà des apparences et à imaginer, plutôt que de raisonner, ce qui se cache sous la surface des faits et des choses. Eureka est une tâche longue et complexe et ardue visant à expliquer l’origine de l’univers et la substance qui le forme. Poe lui-même établit dès le début la perspective sur laquelle se fondent ses paroles : « L'intuition. C'est seulement la conviction qui naît de ces déductions ou inductions dont les processus sont si obscurs qu'ils échappent à notre conscience. L'auteur s'efforce d'établir des théories scientifiques qui justifient et sur lesquelles se fondent sa pensée. L'unité du tout est la base de l'univers, elle se décompose en particules, formant les différents mondes de l'univers. Mais la même force qui les a dispersés tend à les réunir tôt ou tard vers l’unité absolue. Et quelle est cette unité ? Le néant ou Dieu. La conclusion est positiviste, elle nous parle d'un Dieu raisonné, un Dieu fondé sur un processus qui naît dans l'observation et se crée à partir du raisonnement auquel il donne lieu. Combien de ces études, par exemple celles de Maeterlinck, sont condamnées à subir le poids de la vérité scientifique corroborée par les progrès de la technologie, mais ce que recherche le lecteur intéressé, ce ne sont pas des vérités irréfutables, mais la beauté qui naît de son imagination. , même si elle s’appuie et tente de se justifier par des théories scientifiques. Le résultat est un poème en prose, comme le déclare Poe lui-même dès le début de son étude. io. La beauté intrinsèque de sa théorie vient du talent de sa plume, et c’est là l’objectif principal. Si cela coïncide plus tard avec la vérité, c’est un privilège et un cadeau bienvenu.

José Ingénieurs

L'homme médiocre (1913)

Cet essai d'Ingenieros surprend par la lucidité et l'acuité de la vision, l'audace de soutenir certaines idées et par le langage adopté pour un essai de ce type. Il ne s'agit pas d'une étude d'investigation, mais d'un ensemble d'idées et d'impressions organisées par chapitres, dans lesquelles on développe certains aspects de l'humanité en général et de l'homme en particulier, en particulier de l'homme contemporain. Mais l'analyse qu'il fait s'applique à l'homme en général, de tous temps et de tous lieux, puisqu'elle nous renseigne sur les caractéristiques morales et sociales de l'humanité. D'une part, le contenu de l'essai démontre une vision lucide, observatrice et analytique du mot et de son sens le plus approprié, ce qui nous conduit au médium qu'il utilise pour exprimer ses idées. Le langage devient alors poétique, avec un style cultivé et ambitieux, parfois presque baroque, avec certains rebondissements modernistes, qui tendront ensuite à disparaître peu de temps après. Ce style plus raffiné se retrouve également chez Eduardo Mallea, ce qui n'est pas un hasard puisque c'est un autre Argentin extrêmement préoccupé à la fois par la culture et par les destinées de son pays. Et ici, il faut parler de patrie et non de nation, une différence qu'Ingenieros se charge de souligner dans l'un des chapitres de ce livre. Car sous prétexte de parler de l'homme médiocre, il nous amène à analyser les facteurs et les éléments qui forment, déterminent et sont l'objet et le jouet de ce type d'homme. Comme nous l'avons dit, le souci des mots et de leur signification l'amène à faire des distinctions constantes entre concepts et définitions, développant de manière descriptive les caractéristiques de ce qu'il tente de capturer. Par exemple, il ne fait pas de distinction entre l'homme médiocre et l'honnête homme, les assimilant en termes de moralité et d'hypocrisie. En antithèse, il nous parle de l'honnête homme, nous donnant le mot vertu comme similitude. Avec ce seul exemple, nous voyons l'audace d'aller à l'encontre des conventions qui tendent à vulgariser les idées en général et à supprimer ou déformer le sens correct

des mots. Ainsi, il existe de nombreux exemples où son esprit vif relie le déclin des nations au déclin de la moralité et à l'indifférence à l'égard des artistes et des hommes de véritable talent. Son idée sur la sélection naturelle appliquée à l'homme contemporain peut être mal interprétée par une lecture superficielle, puisqu'il nous parle de la survie des meilleurs, il dit même que la pauvreté ou l'idiotie sont nécessaires pour mettre en évidence le contraste des hautes valeurs. Mais Ingenieros nous parle de valeurs morales et non économiques, de l'honnêteté comme exemple de vertu, du saint, du héros et du génie comme seuls exemples à suivre. Il prévient également que même s'il s'agit d'exemples trop élevés, ce sont ceux-là que nous devons nous imposer d'imiter, car n'importe qui peut copier les médiocres. Une autre idée cruciale, qui entre en conflit avec ce qui est actuellement considéré comme politiquement correct, c'est-à-dire avec ce qui est conventionnel et conservateur, est celle où l'on nous parle de la vieillesse comme d'une époque de médiocrité et de déclin, tant physique, intellectuel que moral. La faiblesse physique et neurologique pervertit également les valeurs intellectuelles, et donc morales. Son point de vue, comme nous l'avons déjà dit, est purement abstrait, mais il a néanmoins une formidable logique basée sur le fait que les valeurs physiques accompagnent les valeurs morales et intellectuelles. Il nous dit par exemple : « La maturité adoucit le pervers, elle le rend inutile au mal. » Un esprit sain dans un corps sain, dirait-il, j'ose dire. La vision d'Ingenieros est celle d'un médecin, donc le physiologique est en relation directe avec la logique morale et physique. Enfin, il nous donne comme exemple Sarmiento et Ameghino, deux hommes qui ont imposé leurs idées à différents niveaux de connaissance et de réalité. Tous deux luttent contre la médiocrité de leurs contemporains. Ils étaient artistes de leurs sciences et de leurs compétences politiques et intellectuelles, ils imposaient, en somme, une morale fondée sur leurs principes et leurs croyances. Ils dépassaient leurs individualités mais les défendaient en même temps comme quelqu'un qui utilise une arme. À un autre moment, il nous dit : « Le génie n'a jamais été une institution officielle. »

Cet essai est donc une icône de la littérature argentine, une étude qui est à la fois un coup intellectuel fort porté à la médiocrité et à la médiocratie dominantes, aux conformistes et aux hypocrites résolument, un appel à réveiller les indifférents et une reconnaissance de le digne. «Quand on vit fatigué d'appétits grossiers et que personne ne pense que dans le chant d'un poète ou la réflexion d'un philosophe il puisse y avoir une particule de gloire commune, le naLa situation est au fond du gouffre. Il s'agit donc d'un essai débordant de concepts et d'idées brillants et hautement humains, transmis avec un langage en adéquation avec le niveau de ce dont il traite : un langage poétique pour parler de l'homme.

Les temps nouveaux (1920)

Cet ouvrage contient des conférences et des mémoires rédigés de 1914 à 1920. Le thème qui les a suscités est la Première Guerre mondiale et ses conséquences sur la carte politique du monde, mais surtout l'apparition de la Révolution russe. Ingenieros démontre dans les deux premiers essais, notamment dans celui intitulé Anciens idéaux et nouveaux idéaux, le regard humain et intelligent auquel nous sommes habitués, il est encore moins intransigeant que d'habitude et se développe en paragraphes dignes de la meilleure prose poétique, avec un humanisme à la limite du quasi-émotionnel. Les essais suivants sont consacrés à l’analyse de la situation en Russie avec la nouvelle politique apportée par la Révolution. Le gros problème est le traitement de cette analyse. Ce qui dans ses autres livres constitue une vision critique et scientifique du sujet devient ici, lentement mais inexorablement, une position partielle, qui ne cache pas son affinité pour le socialisme et les nouveaux miracles survenus en Russie à la suite de la révolution soviétique. Il est vrai que les mauvaises opinions, pour la plupart malveillantes et fausses, prédominaient dans les médias mondiaux sur ce qui se passait là-bas, en grande partie sous forme de propagande anticommuniste, mais Ingenieros se limite à copier des fragments ou des articles complets sur des rapports soi-disant vrais sur les changements sociaux. s'est produit en Russie. La question n’est pas de savoir si une version est réelle et pas l’autre, ou vice versa, mais plutôt si la lucidité critique attendue d’Ingenieros brille par son absence. Le langage est habile et efficace, les articles paraissent toujours aussi sérieux et minutieux, mais on remarque le manque de profondeur critique, de ce doute louable et riche qui alimente ses écrits sociologiques. À tout cela, il faut ajouter les incohérences évidentes que le temps nous a montrées plus tard : les crimes commis en Russie soviétique, le manque de libertés, la répression, les emprisonnements, la corruption, les crises économiques. Puis et derrière ces grandes réalisations sociales qui ont ébloui le monde, comme avec Ingenieros, tout s’est effondré, laissant place au triomphe final du capitalisme, celui-là même auquel le communisme voulait s’opposer pour équilibrer le manque de justice sociale et économique. le monde. Le socialisme soviétique a créé sa propre mort avec la corruption qui est née dès son berceau. Tout ce qui est bon, tout ce qui est grand, porte en lui le germe de sa mort. Et c’est ce qu’apparemment Ingenieros n’a pas vu ou n’a pas voulu voir, comme tant d’autres à son époque, aveuglés par la lumière de l’espoir que la révolution nous faisait entrevoir sans fin et sans limites de grandeur. Petit à petit, les cinq articles consacrés aux différentes facettes de la politique soviétique : économique, éducative, politique, morale, prennent un aspect plus partiel, disqualifiant le capitalisme avec des mots qui s'écartent de la justesse analytique habituelle d'Ingenieros. C'est vrai qu'il ne fait pas de science, pas même de sociologie, il donne des avis, et en homme porté à toute hypocrisie, il ne reste pas silencieux, surtout parce qu'il dit les choses avec intelligence et lucidité. Je le répète, sa position est

compréhensible : c'est un homme ébloui par les informations venues de Russie, par les idéaux caractéristiques du socialisme qu'il a étudié avec assiduité, un homme qui aussi, après l'éblouissement initial, a pensé et réfléchi sur le nouveau l'espoir qui était né et est arrivé à la conclusion que cet espoir avait une base solide et une réelle possibilité de réalisation.

Mais le temps a donné lieu à de nombreuses déceptions, à des changements auxquels personne ne s'attendait à l'époque, et c'est pourquoi ces essais ont subi le passage du temps. Ils ont vieilli non seulement parce que le temps a démenti leurs affirmations, mais aussi à cause du manque de distance avec leur auteur. Chaque position partielle subit tôt ou tard ce revers, et on suppose qu'Ingenieros le savait. Pourtant, il risqua d’écrire avec l’habileté d’un homme de science mais avec les yeux aveuglés d’un homme politique. On se demande si ce que l’on lit aujourd’hui dans ses pages était nécessaire et cela nous semble être un éloge exagéré, un enthousiasme exacerbé pour la Révolution. Mais l'auteur était trop attaché aux événements, trop proche pour pouvoir y entrevoir clairement ne serait-ce que les contours de l'avenir. Ce qu’il n’avait pas tort, c’était de voir dans la révolution russe un changement inévitable et nécessaire, quelque chose qui mettait fin aux ravages que le vieux monde entraînait dans sa décadence. Ce qui a suivi, bon ou mauvais, a également été vieilli par sa propre ambition et sa corruption. L’histoire est un cercle qui se répète de différentes manières et en différents lieux, dans une plus ou moins grande mesure, créant une spirale qui donne un sentiment d’inégalité.

Le radeau de pierre (1986)

Saramago se caractérise par sa forme narrative particulière. Deux éléments principaux et récurrents font partie de ses structures, de son langage : le ton de la fable ou de l'allégorie, l'un ou l'autre prédominant selon les romans, n'excluant jamais le réalisme dans les thèmes abordés, mais toujours filtré par l'ironie et la critique, le l'humour noir mais avec un aspect traditionnel, parfois plus hermétique, plus amer et moins subtil que l'humour anglo-saxon, et le langage, qui, conformément à ce style, recourt à la méthode indirecte de récit des dialogues, en modifiant les dialogues habituels. signes de ponctuation et traits d’union. L’auteur parvient ainsi à un équilibre sain entre l’intimité des personnages et le drame collectif. Car ici, comme dans beaucoup d'autres romans, par exemple Essai sur la cécité, une tragédie collective est le protagoniste principal, mais les personnages passent au premier plan pour l'interpréter, et le lecteur s'implique alors avec eux en partageant leurs problèmes.

Dans The Stone Raft, la péninsule ibérique se détache de l'Europe et dérive, quoique selon un itinéraire capricieux, à travers l'océan Atlantique. L’absurdité du sujet devient plausible grâce à la façon dont les explications pseudo-scientifiques alternent avec le drame personnel. Mais il ne s’agit pas de science-fiction, mais plutôt d’une littérature que l’on pourrait qualifier de sociale, et donc de réaliste, entre guillemets. Les théories qui se succèdent et les changements sociaux, même s'ils ont la couleur du sérieux, tombent en raison de leur propre invraisemblance, non pas parce qu'ils ne sont pas crédibles, mais parce qu'ils naissent de la même absurdité de l'homme, si petite et si petite. ignorant les mystères du monde. La terre bouge, l’homme meurt et personne n’est capable de donner une explication exacte. Les liens avec le réalisme magique sont évidents, mais ici le fantastique n'est intégré à la réalité que longtemps après qu'il s'est produit et a été accepté par les protagonistes. Ils s’adaptent au drame et tentent de survivre, parfois en l’évitant, sans jamais le résoudre. Tout cela est donc une allégorie sur la condition humaine en général : tragédie, manque de communication, impossibilité de toute sorte, idée de la divinité comme entité fictive, capricieuse, plus incapable que l'homme lui-même. Ici, Dieu est mentionné en permanence comme un être qui ignore les créatures et le monde qu'il a créé. Les critiques sont donc évidentes, à la fois politiques, sociales et religieuses.

Saramago combat les tabous et les préjugés de manière littéraire, c'est-à-dire comme le faisaient les ménestrels et les vieux conteurs : avec des fables ou des paraboles. Une autre ressource qui contribue à cette structure qui constitue un monde si particulier, à la fois narratif d'un point de vue technique et fictionnel, est la particularité d'incorporer des dialogues dans le ton indirect. En apparence, il est indirect, mais à proprement parler direct, ce qui donne aux personnages une personnalité, mais sans abandonner la voix et l'esprit de celui qui les a créés. La vision de Saramago est pessimiste mais le ton est plein d'espoir, comme s'il n'avait pas trouvé de solutions mais plutôt des méthodes pour traverser la vie. Il existe un fragment qui contient une philosophie particulière, sans qu’il soit nécessaire de recourir à la controverse sur l’existence ou non de Dieu. Je cite : "...quand les coïncidences sont ce que l'on rencontre et prépare le plus dans ce monde, si les coïncidences ne sont pas la logique du monde lui-même."

L'ensemble des personnages choisis comme protagonistes est typique de la légende ou de l'allégorie. Les couples, l'homme seul et le chien, celui-ci comme animal messager entre terre, ciel et enfer. Les relations entre Saramago, l'auteur et ses personnages, remplacent la place de la divinité interrogée, c'est pourquoi il nous dit à un moment donné que : "...l'importance des enjeux est variable, selon le point de vue, la l'humeur du moment, la sympathie personnelle, l'objectivité du narrateur est une invention moderne, il suffit de voir que même Dieu Notre Seigneur ne l'a pas voulu dans son livre. Cette définition précise et critique définit toute une position en très peu de mots. Une philosophie de vie, une philosophie littéraire. Les deux choses sont très probablement, je dirais avec certitude,

différentes et identiques à la fois. La manière dont Saramago parle de l'amour, de la mort, de la vieillesse et des faiblesses humaines ne fait que nous montrer la piété cachée derrière une plume ironique et apparemment élégamment grossière. Il comprend et plaint l'homme, mais il ne le justifie pas plus qu'il ne justifie la négligence de Dieu envers ses propres enfants. L'allégorie de l'auteur est de mettre ses créatures dans une situation tragique, comme le sont toujours le monde et la condition même de l'homme sur terre - il est né pour mourir -, et de nous montrer comment il évolue avec son intelligence et ses sentiments. Parfois, l'intelligence prévaut, presque toujours, et les sentiments échouent mais le regret et l'amertume triomphent. Finalement, l'espoir apparaît timidement uivoc de déjà vu. C’est peut-être la seule chose sur laquelle tout historien ne peut jamais se tromper.

L'université du futur (1914-1924)

Ici sont rassemblées une série d'essais sur des sujets variés, ce qui permet de connaître l'ingénieur au-delà de sa position de sociologue. Dans L'Université du Futur, il nous parle dans son rôle de pédagogue et d'éducateur, de sa préoccupation pour l'Université de son temps et de la croissance et du développement des objectifs de l'Université d'État. Il propose une théorie : selon laquelle la Faculté de Philosophie est un organisme qui coordonne des idées générales qui dépassent les limites des autres facultés. L’objectif est de donner une vision humaniste et générale à l’enseignement universitaire, quelle que soit la discipline. Ses conclusions sont lucides, concrètes et progressistes. Histoire d'une bibliothèque est presque une anecdote sur les difficultés économiques et politiques liées à la publication d'une série d'œuvres culturelles et philosophiques, donnant aux lecteurs actuels des indications concrètes sur le fait que les projets culturels n'ont jamais été une priorité dans les plans d'aucun gouvernement. Après avoir investi de sa poche pour mener à bien le projet, il nous confie : "J'ai décidé de perdre en tant qu'éditeur ce que j'ai gagné en dix ans de pratique de la médecine. Au cas où, je n'arrêterai pas d'exercer." Dans Le Dantec, biologiste et philosophe, il nous rend compte et commente les travaux et l'importance de ce penseur dans l'évolution de l'histoire des sciences biologiques. L'étude est détaillée et démontre son admiration, sans tomber dans la fausse flatterie. En même temps, cela sert à clarifier son propre principe concernant l'étude scientifique : "... soit la vérité est recherchée et ses conséquences légitimes sont acceptées, soit toute vérité pouvant impliquer des conséquences répudiées à l'avance est catégoriquement rejetée." Il dit cela en référence aux difficultés qu'avait Le Dantec à concilier

ses hypothèses avec les idées religieuses en vogue. Le génie d'un chercheur ne repose pas toujours sur ses découvertes, mais sur le courage de les faire connaître. L'article sur Kant est bref mais concret et précis sur ses vertus et ses défauts, et sert à soulever des questions aussi éternelles que celles qui ont forcé Poe à écrire Eurêka : les relations et les limites entre philosophie et métaphysique. Les essais sur Croce et Gentile mettent en évidence les vertus d'Ingenieros en tant que débatteur et amoureux de la vérité. Il critique tous deux pour avoir fait des concessions dans leurs positions philosophiques, notamment sur les caractéristiques de l'école dite idéaliste et athée, à l'égard de l'État italien, en particulier sur le positivisme laïc qui prédominait à l'époque antérieure et simultanée à Mussolini. Ce fragment est peut-être le plus important de ces articles rassemblés. Dans Les Sciences Nouvelles et les Lois Anciennes, il nous parle de l'incompatibilité pratique de l'application des nouvelles découvertes, en particulier des recherches sur la responsabilité pénale et les états psychologiques lors des délits et des délits, au système juridique et pénal en vigueur à cette époque. Le résultat est ce qui était facilement visible à l'époque et peut être vu aujourd'hui avec une fréquence et des chiffres alarmants : l'acquittement ou la libération de criminels dangereux sous couvert de non-responsabilité. Le dernier essai est un hommage à son professeur José Ramos Mejía, oscillant dans un équilibre sain entre admiration, affection et analyse juste et critique, à travers lequel il nous rapproche du profil humain et professionnel de son professeur. Bref, on retrouve ici un Ingénieur moins rigide, si l'on peut s'exprimer ainsi, par rapport à ses autres études qui parlent de sociologie et de critique scientifique. On y retrouve un intellectuel préoccupé par les problèmes spécifiques de la société : l'éducation et les lois, avec un scientifique intéressé par les origines et l'évolution de la science et de la pensée, avec un professionnel capable d'éprouver une affection attachante pour un professeur et un ami.

Sociologie argentine (1918)

Ce livre d'Ingenieros est un ensemble d'essais d'origines et de calibres différents, tous liés à l'étude de la sociologie. Il rassemble des textes de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1914 et 1915. Malgré le long écart qui les sépare, on voit que la position et la lucidité d'Ingenieros sont restées fermes, elles ont même été affirmées, mûrissant d'une position appréhendée dans ses années d'étudiant vers une une réflexion plus globale et adaptée à la situation de leur pays. C'est sa position méditée, fondée sur de multiples lectures, à la fois scientifiques et humanistes. Comme nous l'avons déjà dit dans une autre revue, il défend l'école darwinienne appliquée à diverses disciplines, dont la sociologie. Déjà dans la première partie, où il raconte l'histoire de la sociologie en Argentine, il se

charge de parler et de définir son objet et instrument d’étude comme « sociologie biologique ». Pour lui, l’enjeu essentiel du développement des peuples est l’économie, et c’est une conséquence directe le climat et les ressources naturelles. Ainsi, dans une autre partie du livre, consacrée à une étude des pionniers de cette discipline en Argentine, il développe succinctement la théorie qui parle des différences entre la colonisation espagnole en Amérique du Sud et la colonisation anglaise en Amérique du Nord. Ils sont une conséquence non seulement du fondement moral des deux cultures au moment de la conquête, mais aussi du climat et des ressources qui ont profité ou nui à leur installation en Amérique. Les Espagnols, en déclin, ne se sont pas adaptés au climat de l'Amérique du Sud et se sont mélangés aux Indiens, créant une race métisse plus adaptable mais avec moins de développement intellectuel. Les Anglais ont trouvé un climat plus tempéré, ont réussi à survivre seuls et ne se sont pas mêlés aux habitants autochtones. Ainsi, la culture européenne, que les ingénieurs appellent supérieure, a développé une civilisation plus intelligente, plus organisée et plus stable dans le Nord. Par conséquent, le développement de la démocratie nord-américaine constitue un exemple pour le reste de l’Amérique. Vous pouvez ou non être d'accord avec cette théorie, vous pouvez la qualifier de raciste à première vue, voire discriminatoire, mais la position est exclusivement rationnelle et scientifique, basée sur des faits et un contact direct avec les peuples autochtones, un privilège qui nous manque. Ce n’est pas non plus une théorie nouvelle, Sarmiento l’avait déjà évoquée à plusieurs reprises auparavant. Ce n’est pas la nécessité d’appliquer une théorie à tous les aspects du monde, mais plutôt l’énorme plasticité de certains faits pour s’adapter si placidement à certaines théories. La théorie évolutionniste était si forte à l’époque qu’elle ne faisait rien d’autre que diviser le monde en deux côtés irréconciliables. Ceux qui l’ont accepté y ont trouvé une explication satisfaisante pour presque tous les aspects du monde : la nature humaine et sa relation conflictuelle avec l’environnement ont trouvé des solutions et des voies de réconciliation fondées sur un fondement commun : la lutte pour la survie. Cette position est sans aucun doute arbitraire, cruelle à bien des égards, impitoyablement logique mais extrêmement rationnelle, à tel point qu'elle mérite d'être l'idée la plus élevée de la pensée humaine.

Un autre aspect à souligner est sa position par rapport à la littérature de fiction. Dans certains paragraphes, on constate qu'il critique certains livres, par exemple d'Echeverría, pour condescendre à des ressources littéraires proches de la fiction lorsqu'il parle de sociologie. Il critique l’aspect pseudo-littéraire du traitement, mais il ne s’agit pas d’une critique de la littérature elle-même. Leur malaise vient du manque de développement scientifique du sujet. Cet aspect est important à souligner, car Ingenieros lui-même a développé des essais où une certaine poésie de la morale s'adapte parfaitement à un langage littéraire plus large, voire poétique dans certains fragments, par exemple dans L'Homme Médiocre. La deuxième partie du livre est consacrée à la critique de cinq ouvrages de sociologie argentine de Ramos Mejía, Juan A. García, Bunge, Ayarragaray, etc. On y retrouve des

passages admirables par la simplicité éclatante de leur logique : « Les sentiments et les volontés des hommes ne font l'histoire qu'en apparence : en réalité ils sont façonnés et transformés par l'action du milieu. » Des phrases comme celle-ci déterminent la polémique depuis le début, mais elles restent néanmoins terriblement logiques et révélatrices. C'est pourquoi la théorie évolutionniste a tant influencé les ingénieurs. Comme beaucoup d'autres, il a trouvé la beauté poétique dans une idée scientifique. Que ce soit dans les théories de Newton, d'Einstein ou de Kant, on se demande si elles ne proviennent pas des mêmes lieux que les fictions littéraires ou l'art en général, c'est-à-dire de l'imagination pure. Il n'y aura alors plus de place pour une différenciation entre l'imagination scientifique et littéraire autre que son objet d'étude : réalité ou fiction. Il n'y aura pas de lutte, car tous deux sont des instruments de l'homme. Ses commentaires sur ces ouvrages sont d'une immense lucidité et d'une grande capacité critique. Pour les Ingénieurs, ces livres, avec leurs défauts et leurs réussites, se sont fixés pour objectif la critique scientifique, et c'est à cela qu'il abandonne son intellect. Leurs opinions se mêlent à celles des auteurs discutés, créant une sorte de ping-pong discursif qui fait grandir le livre critiqué et augmente la compétence du critique. Le premier paragraphe, qui traite du livre d'Ayarragaray et de son étude sur l'anarchie et le caudillismo, établit sa position : « Quand la critique est une simple glose, une rumination tranquille ou un commentaire agile sur le travail cérébral d'autrui, sans que ses propres aspects contribuent à l'expansion de la chaîne, elle n'occupe qu'un échelon bas sur l'échelle de l'intellectualité". Un point culminant et risqué est son commentaire critique sur le nouveau projet de loi sur le travail présenté par Joaquín V. González. Son devoir est ici doublement risqué, non seulement il prend position par rapport à un projet contemporain, mais il ose également étudier en détail chacun de ses articles. . La cinquième partie du livre est consacrée à l'étude de la formation d'une race argentine, à savoir la nouvelle population issue des différentes immigrations européennes. Il fit une étude statistique de la population du pays depuis le début jusqu'à son époque, 1900. Il arriva à la conclusion qu'une nouvelle alimentation physique et intellectuelle était nécessaire pour sortir de la médiocrité dans laquelle la population avait sombré. Les immigrants européens ont créé une nouvelle population blanche qui a lentement grandi et s'est développée à partir du port de Buenos Aires. Pour Ingenieros, comme pour Sarmiento et bien d'autres, il fallait nourrir le sang de la population du pays avec de nouveaux signes de progrès intellectuel. Le mélange obtenu avec les métis, les mulâtres et les indigènes avait créé un étrange amalgame où dirigeants et profiteurs trouvaient un terrain propice à l'anarchie et à la désorganisation politique. Sans aucun doute, l'histoire leur a donné raison, mais elle nous a également montré que l'histoire se répète pendant des périodes, et comme l'a dit Ingenieros lui-même dans un autre fragment de ce même livre : « Dans la conception scientifique de l'Histoire, chaque phénomène social est un produit déterminé par de multiples conditions environnementales. Les périodes de révolution et de paix sociale, de gouvernements démocratiques et de facto, de pauvreté et

de progrès économique, se sont produites d'une manière qui ne fait que confirmer la théorie originale que nous avons mentionnée précédemment : un pays d'Amérique du Nord où il n'y a jamais eu de démocratie a nous avons succombé face à de nombreux pays d’Amérique du Sud où, même au 21ème siècle, nous continuons à jouer le rôle de leader.

Simulation dans la lutte pour la vie (1900)

Nous avons déjà commenté l'intelligence multiple d'Ingenieros à l'occasion de The Mediocre Man. Si nous y avons trouvé un écrivain mûr, dont le langage a su exprimer de manière très particulière ses pensées particulières et critiques sur la morale scientifiquement appliquée, dans l'essai que nous commentons aujourd'hui, nous nous trouvons face à un médecin récemment diplômé, très jeune, mais pas pour cette raison moins lucide et intelligent. Son langage est peut-être moins mature, mais de la plus haute qualité, son regard est évidemment moins expert mais sans doute audacieux et audacieux pour affirmer sa position, sa façon de penser. Celui-ci, qui n'a pas beaucoup changé au fil des années, a une position consolidée dans l'observation du monde avec une perspective scientifique et critique, toujours suspecte, voire cruelle, pourrait-on dire, pour ceux qui ne sont pas habitués ou sensibles à entendre des vérités dont la vérification est difficile. extrêmement simple. Ici, Ingenieros nous parle de la simulation comme élément psychique que l'homme utilise pour survivre. Il distingue clairement et méthodiquement les différentes formes de simulation, du naturel et spontané, presque inconscient, au volontaire et pathologique. Il nous dit que tout homme fait semblant, tout homme ment, soit pour ne pas se différencier de la majorité et ne pas être relégué, soit pour atteindre une fin ou un objectif spécifique. Son étude est analytique et méthodique, elle est à la fois claire et profonde. Il faut s'adapter à la position des Ingénieurs pour bien la comprendre, afin que ses conclusions et son sens critique ne provoquent pas d'éclats de rébellion dans les âmes prévenues ou les esprits étroits. Parce que c’est ce que nous sommes en tant que lecteurs, nous portons des préjugés et des tabous de la même manière que nous portons le germe de la simulation dans nos gènes. Nous sommes des animaux, et c’est pourquoi notre façon de survivre a évolué de la pure violence physique vers une forme de survie plus subtile, plus élaborée, voire plus cruelle : le mensonge et la simulation. Ingenieros est un darwiniste, il applique ce qu'on appelle la biologie sociale, c'est pourquoi ses commentaires peuvent être racistes ou, à tout le moins, méprisants, pour l'esprit petit et peu lu de la génération du 21e siècle, fille d'une autre génération non moins étroite. . d'opinions, celle du « politiquement correct ». Ce qui est louable chez

Ingenieros, à mon avis, c'est l'audace sans jeux de mots de sa position et de son discours, de sa vision, fausse ou pas, mais sincère avec son intuition médicale. C'est ce qu'il fait lorsqu'il analyse le comportement social, celui de l'homme privé et ses relations avec ses semblables, il observe comme un scientifique qui sait qu'il ne peut s'écarter de l'objet qu'il étudie, et donc ne se soucie pas de la distance ou du non-respect. -la contamination de l'objet analysé, mais comme un élément supplémentaire, est à la fois grave et complète. Plus que pour l'individu, elle est sévère pour la société, qui tend à annuler l'individualité de l'être pour parvenir à une uniformité commune. Comme lorsqu’il nous dit que la fraude, la dernière et la plus élaborée forme de simulation, a la sanction d’un usage dans les mœurs sociales.

Presque tout dans les relations humaines est simulation, et particulièrement en politique, où les intérêts créés sont cachés sous l’étiquette d’idéaux ou de justice poétique. C’est ainsi qu’il considère certains aspects de l’antisémitisme ou les guerres d’honneur comme moyens de dissimuler des intérêts économiques. Même, tant au niveau individuel que social, l'intérêt pour les malades ou la solidarité se fonderait sur l'idée que ce qui a été fait pour les autres nous sera restitué plus tard. La distinction qu'il fait entre simulation et dissimulation est très intéressante et nécessaire, toutes deux apparemment contraires mais dont le résultat est le même. Vous simulez ce que vous voulez être, vous déguisez ce que vous ne voulez pas être : le résultat montre quelque chose que vous n'êtes pas. Ingenieros ne laisse pas de côté la fonction de l'art qui, bien qu'il soit reconnu comme l'action suprême de la feinte, a en réalité une conscience de cette feinte et ne l'est donc plus. Par conséquent, il nous dit que les manifestations les plus brillantes de l’art sont les études empiriques du caractère humain. Quant à l'individu, il en fait une classification darwinienne, qu'il développera plus tard dans L'Homme Médiocre : il y a des hommes faibles, naturellement prédisposés à la simulation pour survivre, et des hommes de caractère, fermes dans leur position, même s'ils le font. ne se comprennent pas et sont d’accord avec les pensées ou les sentiments de la majorité. Cela représente une dichotomie, une contradiction. Ceux qui ont du caractère doivent être trop forts pour faire face au rejet des autres, et ils succombent généralement ; Ceux qui ont peu de caractère, en revanche, développent des instincts de simulation qui les rendent aptes à la survie. C’est pourquoi la société, dans son désir d’uniformité, génère sa propre décadence : elle encourage la fraude comme méthodologie de vie.

Un autre sujet controversé, bien que non développé dans ce long essai, est celui de l’eugénisme. Ici aussi, la position d'Ingenieros pourrait être qualifiée de sanglante et raciste, voire impitoyable, contradictoire pour un humaniste comme lui. Cependant, cette théorie s'accorde avec la théorie darwinienne, et si on la qualifie de cruelle, il faut alors postuler que la nature elle-même est cruelle, et que les hommes, en tant que partie intégrante, sont également cruels par nature. Et si nous devions adopter la position inverse, c'est-à-dire la position chrétienne par excellence, où l'homme a été créé à l'image de Dieu et soustrait à toute influence animale, cela implique un

autre type de cruauté raciste, envers les êtres inférieurs, les criminels et les malades, qui sont autorisés à vivre mais sont séparés ou enfermés. La théorie évolutionniste a, en échange de son apparente cruauté, converti en vertu par son contenu de vérité scientifiquement prouvée, l'idée implicite selon laquelle les hommes et les animaux ont eu des ancêtres communs, et des êtres appelés inférieurs, intelligents ou idiots, mauvais ou gentils. sommes nos frères dans l'espèce, et donc nous sommes responsables d'eux comme de nous-mêmes. La fin de l’essai aboutit à des conclusions dans une perspective future assez éloignée de la réalité du XXe siècle. Les ingénieurs disent que dans les sociétés humaines, la lutte pour la vie s'atténuera progressivement à mesure que l'association de la lutte contre la nature augmentera. Comme nous l’avons vu, protagonistes actifs de la seconde moitié du XXe siècle, la lutte pour la vie s’est grossièrement intensifiée entre les peuples, les nations et les individus, à la fois en raison de facteurs économiques et politiques ; Les formes de simulation ont atteint des degrés de complexité que l'auteur n'aurait peut-être jamais imaginés ; la cruauté physique n'a pas disparu ; et la lutte contre la nature, avec le simple objectif de la survie humaine, nous a conduits à un degré de danger extrême pour la survie même de la vie que nous cherchions à défendre et à protéger.

Dan Simmons

Les feux d'Eden (1994)

Ce roman de Dan Simmons possède dans la plupart de ses pages les vertus qui caractérisent, sinon le meilleur de l'auteur, du moins son habileté narrative et son talent. Dans son récit, Simmons a la vertu particulière de mélanger la bonne littérature sous la façade d'un genre spécifique, qu'il s'agisse d'horreur, de fantastique, de science-fiction ou de pure fiction, et il n'est pas rare qu'il y ait un mélange des genres dans un même roman. . Ses arguments ne sont pas entièrement originaux, puisqu'il recourt à d'autres sources littéraires comme nourriture, sans cacher ces sources, au contraire, il les utilise comme matériau narratif et comme axe d'intrigue dans de nombreux cas. Dans Les Feux d'Eden, la source est les légendes d'Hawaï, l'histoire magique des tribus aborigènes. Tout semble bien se passer durant les presque quatre cents pages du roman. Nous avons un langage approprié, fluide mais qui ne tombe pas dans les lieux communs ou le mauvais goût, une intrigue et un conflit qui ne sont pas originaux mais bien menés, avec un mystère et une intrigue qui augmentent et se révèlent petit à petit. Nous nous retrouvons dans un hôtel où se sont produites des disparitions inexpliquées, dont le propriétaire tente de le vendre face à des événements surnaturels. En même temps, nous avons un professeur d'université qui visite le complexe avec le journal d'un ancêtre qui e résidait sur l'île, et dont la présence n'est pas bien expliquée. Comme troisième axe, le journal lui-même. Le problème, reporté sur de nombreuses pages et abusant de la confiance du lecteur, c'est quand on arrive à la fin. La résolution est absolument triviale et même ridicule. La confrontation des anciennes forces du mal, libérées par les habitants contemporains de l'île, est grossière et littéraire dénuée de sens, trop rapide, comme un dessert préparé sans désir. Et c'est ici, grâce à ce grand défaut, que deviennent évidents les autres défauts du roman, accumulés tout au long de celui-ci, mais qui avaient été masqués par les désirs d'un lecteur intrigué et le métier de l'auteur. La division habituelle des intrigues à laquelle Simmons

nous a habitués, et qui tendent à s'entremêler à la fin, devient ici simpliste et rhétorique. Les raisons des conflits sont également forcées et injustifiées. Les conjectures, généralement limitées, tendant à orienter l'attention et la logique du lecteur plus qu'à expliquer un mystère, acquièrent un sens invalide et injustifié. Les motivations économiques qui déclenchent le conflit et la vengeance des forces ancestrales sont banales et grossières comme motivation littéraire. Les personnages manquent de contrastes, même s'ils semblent bien définis, mais leur construction se révèle superficielle à la fin du roman, schématique et sans profondeur émotionnelle ou psychologique. Il est vrai que le motif central de ce type d'histoires est le sens primordial de l'aventure et du mystère, le divertissement comme axe narratif. Cependant, c'est une grande déception pour un lecteur intéressé par l'exploration de nouveaux mondes, intéressé par la recherche de quelque chose dans un livre qui, même s'il représente sa vie quotidienne, l'implique émotionnellement et le surprend d'une certaine manière. Pour ce faire, l'auteur a besoin d'un langage approprié et surtout qui pointe vers la hauteur. Simmons a démontré dans d'autres textes qu'il sait se déplacer d'une manière particulière, constituée par un étrange mélange de genres et un langage d'une apparente simplicité mais qui cache de curieuses ressources grammaticales, des rebondissements et une grossièreté non exempte de nostalgie. Ces vertus manquent dans ce roman, conséquence peut-être du principal défaut qui semble le sous-tendre : l'objectif superficiel d'appliquer une structure, les légendes hawaïennes, en la décorant d'une intrigue triviale et d'un conflit faible et banal. Ce qui a très bien fonctionné dans d'autres romans ne fonctionne pas ici, et la cause n'est pas seulement la nature du matériau utilisé comme source d'inspiration, mais le manque d'inspiration de l'auteur à cette occasion.

Un été sombre (1991)

L'été de la nuit, tel est le titre original de ce roman. Ici, Simmons se lance dans l'horreur, créant ce qui semble, à première vue, une variante de Stephen King. Très proche au moment de sa publication du roman It de ce dernier auteur, il partage plusieurs similitudes avec celui-ci : un groupe d'enfants protagonistes qui affrontent les forces du mal dans une petite ville du nord-est des États-Unis. Jusqu'à présent, les similitudes, mais le développement et le style passent par d'autres canaux. Dans ce texte, nous trouvons un langage typique de Simmons, ce mélange de bonne littérature qui semble avoir honte de se montrer comme tel, se cachant dans un style qui tend à devenir simpliste et commercial, mais qui ne parvient jamais à être tout, du moins dans le bons romans et histoires de cet auteur. Je me

souviens avoir lu pour la première fois une de ses histoires qui, grâce à des recherches, s'est avérée être la première histoire publiée par Simmons et pour laquelle il a remporté un prix très important. Cette histoire s’appelle Le fleuve Styx monte en amont, et nous y trouvons quelque chose qui caractérise le meilleur du roman dont nous traitons actuellement. L'élément clé de ce courant de Simmons est le mélange inquiétant, doux-amer et amer de la nostalgie et du macabre. L'obscurité, la terreur elle-même, sont façonnées par les mains de l'angoisse, une angoisse qui naît d'un désespoir modéré et du sentiment inébranlable de ce qui est perdu à jamais, de ce qui est irrécupérable, du néant et de l'obscurité qui nous entoure et nous attend. . Les uns et les autres facteurs s'alimentent les uns les autres, pour donner un large spectre dont le résultat est une sorte d'histoire à lire la nuit près d'une cheminée, dans le silence et la chaleur qui laissent néanmoins entrevoir des bruits étranges et peut-être un léger frisson. imaginé.

Nous avons une école dont le vieux bâtiment cache d’étranges forces que seules les recherches sur le passé peuvent expliquer. Les enfants protagonistes du roman ont chacun leur propre personnalité, leurs traumatismes familiaux, leurs peurs et leurs vertus. La profondeur psychologique n'est pas creusée trop profondément, mais suffisamment pour que les faits et les facteurs qui déclenchent ses actions s'expliquent d'eux-mêmes. C'est un long roman, souvent rallongé par des scènes que l'on pourrait considérer comme être inutile pour gagner en intensité et en émotion, mais malgré cela, l'habileté narrative de Simmons est évidente dans sa capacité à retenir l'attention du lecteur avec des fragments de haute littérature, une littérature qui sait s'exprimer non pas tant dans un langage fin ou élégant, même avec une envolée très poétique, mais avec une curieuse symbiose entre le bon goût nécessaire et la subtilité d'entrer avec les mains du scalpel dans certains coins et recoins de lieux étranges. Contrairement à King, qui dans ses bons romans sait développer la psychologie comme une allégorie d'éléments ou de forces ancestrales et externes, Simmons travaille le mystère et l'horreur avec une ambiguïté qui représente une arme à double tranchant. D'une part, il maintient le lecteur en haleine jusqu'à la fin, permettant de multiples explications qui amènent le lecteur à construire son propre chemin logique à travers les pages. En revanche, cette ambiguïté risque de se manifester avec une force et une intensité insuffisantes, et d’être efficace dans de nombreux cas.

Comme dans l'histoire évoquée plus haut, la perspective de l'enfance est primordiale, et le contraste entre l'innocence de l'enfance et le mal pur est un mélange extrêmement intéressant et riche que l'auteur explore de manière formelle mais non moins efficace. S’il faut un bon langage, il sait comment et quand le faire correctement, même s’il échoue parfois, comme tout auteur prolifique. Le mélange particulier d'angoisse et de terreur désespérée avec la vision d'un enfant crée une sensation d'horreur supplémentaire, comme si ce qui était déjà terrible en soi était accru en gravité par les caractéristiques de la victime sur laquelle il a fixé son objectif. Mais ce mal n'est presque pas personnifié et nous avons les

sensations et la vie de ces enfants, dont la vision couvre le large spectre entre la naïveté et la douleur suprême.

Ilion (2003)

Le penchant de Simmons à utiliser la littérature comme source et nourriture pour son propre travail est plus que bien connu. Si chez Hypérion régnait l'ombre de Keats, chez Ilion Homer le fait avec son Iliade, comme intrigue et base épisodique, mais Shakespeare et Proust apparaissent aussi, comme échos réfléchis, ou Browning, à travers l'un de ses personnages. Comme dans d'autres romans, il y a plusieurs axes d'intrigue qui alternent dans les chapitres successifs, et ils se différencient non seulement par les personnages, le temps et le lieu, mais aussi par le langage choisi, rappelant à travers ces styles, les auteurs cités, et créant un des allers-retours entre la fiction (littérature antérieure) et la réalité (littérature ou œuvre en cours d'élaboration). Nous nous trouvons donc dans un réseau de fiction dans la fiction, mais en même temps la fiction ancienne est la chronique d'un événement réel, la guerre de Troie, et cette réalité historique est utilisée comme fiction pour une œuvre futuriste. Ensuite, l’auteur se tourne vers ces deux grands genres : l’histoire et la littérature, et les intercale à son tour avec des ressources scientifiques qui étudient le temps. Le temps est donc la grande charnière qui permet à ce roman de devenir réalité.

La guerre de Troie est corroborée et étudiée sur son propre champ de bataille par un professeur d'université qui en est témoin en temps réel après avoir voyagé depuis le futur XXe siècle. Mais ces guerriers et dieux possèdent une technologie qui ne correspond pas à l’époque historique en question. En même temps, nous avons des êtres mi-humains, mi-robots dont la mission est la destruction de la ville, (le futur détruisant le passé, la fiction-réalité détruisant la réalité-fiction ?), et comme troisième secteur, un groupe d'humains. qui veulent comprendre ses origines. Ainsi, nous voyons que les dieux sont posthumains, ce à quoi quiconque a lu l’Iliade n’aurait aucune objection. L'œuvre d'Homère n'est pas seulement une œuvre de fiction pour nos yeux actuels saturés de rationalisation et de scientisme, mais aussi du genre fantastique. Ce mélange, ou cette redécouverte, que Simmons fait d'associations implicites mais pas toujours évidentes à l'œil nu est curieux et louable. L'histoire capturée dans un poème épique créé avec une histoire futuriste dont le fondement est censé être un fait réel, peuplé d'épisodes fantastiques qui ne sont pas évidents, mais basés sur des faits et des procédures scientifiques explicables et logiques. La littérature est utilisée comme une légende, qui produit un renouveau et sert de nourriture à la science-fiction, et comme une analyse critique de l'actualité, et plus

précisément comme une condition et une projection du futur de l'homme selon ses tendances actuelles.

Mais la critique ne va pas vers le social ou le moralisateur. L'instrument et le résultat sont un pur divertissement. Cependant, comme dans le meilleur de Bradbury, il y a une allégorie sous-jacente à l'intrigue, une tendance à étudier l'âme humaine à travers ses actions intellectuelles, scientifiques et technologiques. Contrairement à Bradbury, Simmons n'a pas précisément un langage poétique, mais plutôt un style qui est un un étrange amalgame d'intersections grammaticales pas tout à fait évidentes mais compréhensibles pour le palais d'un lecteur averti, de bonne littérature et une apparente simplicité dans l'utilisation et la recherche du style. C'est brut mais contenu, c'est peut-être grossier mais ça n'atteint pas le mauvais goût. Son imagination est sans aucun doute étonnante. Dans ce roman, non seulement les auteurs mentionnés sont importants, mais aussi les personnages tirés de la fiction littéraire. Par exemple, Caliban ou Prospero, produits de l'imagination, prennent la vraie chair comme des produits de la technologie humaine. Le virtuel crée des réalités, nous dit Simmons, pourquoi alors les personnages littéraires ne peuvent-ils pas aussi être des réalités ? Les sphères du virtuel recréent à la fois des dieux et des monstres.

Le fond philosophique du roman est le jeu du temps, l'incertitude, la flexibilité et l'irréalité du temps. L'espace comme conséquence indéterminée. Les dieux sont donc conçus comme des entités créées à la fois par l'imagination, les personnages littéraires et les humains. L'homme est son propre Dieu, semble nous faire penser ce roman. Et si oui, pourquoi cette lutte constante avec les dieux, cette rébellion contre les parents créateurs et leurs désirs et actions arbitraires ? La fin nous retrouve au tout début de la guerre entre les dieux et les hommes. L'intrigue du poème épique s'est égarée : les jeux du temps ont fait leur volonté. Le temps est-il Dieu, le temps existe-t-il ?